Künstler-Monographien



Otto Julius Bierbaum





Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLII

Stuck

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901



von

Otto Julius Bierbaum

Mit 157 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen.

Zweite Auflage.



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck der numerierten Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Selbstbildnis Stucks.

Franz Stuck.

Als im Jahre 1897 der siebzigste Geburtstag Arnold Böcklins mit einem für Deutschland bei Anlässen künstlerischer Natur unerhörten Aufwande von Litteratur gefeiert wurde, da durften einige, die diesen Tag von Herzen mitfeierten, lächelnd beiseite stehen und sich der noch gar nicht lange vergangenen Zeit erinnern, als man seine litterarische Reputation zu Markte trug, wenn man den Meister feierte, der Gedichte auf den großen Pan malte. Ein ganz außerordentlicher Umschwung war in wenig Jahren eingetreten, und man fragte sich unwillkürlich: Wie konnte das nur so plötzlich kommen?

Pessimistisch angelegte Beurteiler erklärten, es sei nichts als Mode, und das Publikum werde ebenso plötzlich zu seinen alten Lieblingen zurückkehren. Aber diese Meinung wurde laut übertönt von dem Rufe der Zuversichtlichen: die Zeit ist wieder reif geworden für große Kunst, eine neue Epoche nicht bloß des künstlerischen Schaffens, sondern auch des Kunstgenießens hebt an, und dieser Jubel um Böcklin ist nichts als der Dank der Tausende, denen er den neuen Tempel erschlossen hat.

In der That scheint es, als ob die Zuversichtlichen Recht behalten sollten. Die Zeit ist offenbar vorüber, in der große Künstler jahrzehntelang verkannt, ja verpönt leben mußten, weil sie es wagten, ihre eigene Seele in eigener Art zu verkünden. Man vergleiche das lange Dunkel, in dem Böcklin und Thoma schufen, mit der Schnelligkeit, in der Stuck und Klinger ins Helle gelangten.

Es wird für künftige Kunsthistoriker eine schöne Aufgabe sein, zu schildern, wie dies so schnell gekommen ist. Die Geschichte dieser Übergangszeit, die zugleich eine Geschichte der Secessionen ist, wird späteren Zeiten unsere Zeit in einer so rauschenden, stürmischen Bewegung zeigen, wie sie kaum einer anderen eigen ist. Viel Wirres wird dabei zu Tage treten, das ist gewiß, und manchmal wird den Nachfahren ein Lächeln ankommen, aber im Grunde werden sie doch wohl sagen müssen, daß es diese Gärungen waren, denen sie die Klarheit, Ruhe und Reife verdanken.

Vornehmlich eines war dieser Zeit eigentümlich: daß man in der Kunst so viel von der „neuen Richtung“ sprach. Eine Unzahl Worte, die immer auf -ismus endigten, waren zur Hand, diese Richtung mit einer Etikette zu versehen. Bald war es dies, bald das, was auf -ismus endigte und die „neue Richtung“ bedeutete, und meist war das eine der Gegensatz des anderen. Erst ziemlich spät kam man zur Einsicht, daß von einer einheitlichen Richtung nicht die Rede sein dürfte und daß es richtiger wäre, von einer neuen Bewegung zu reden.

Diese, in sich unendlich reich an Zielen, wie sie reich an Individualitäten war, hatte in allen ihren Teilen nur das eine gemeinsam, daß sie der Gegensatz zum Verharren, zur Ruhe sein wollte, die ihr mit Versumpfung gleichbedeutend erschien.

Diese Bewegung aber war längst vorhanden gewesen, ehe das große Publikum von ihr eine Ahnung hatte, und ihre größten Namen stammen aus der Zeit, da sie im verborgenen kämpfte und da ihre wenigen Vertreter entweder unerkannt untergingen oder sich nur mühsam zur Geltung brachten. Solche Vertreter waren, um nur einige zu nennen: Böcklin, Viktor Müller,

Thoma, Haider, in ihren Anfängen auch Trübner, Uhde, Liebermann. Das Verdienst von Meistern, wie es die beiden letztgenannten sind, ist es vornehmlich, daß sie die Bewegung kräftig belebten, bis sie auch der Menge merkbar ward und Bekenner in größerer Zahl fand.

Heute nun ist diese Bewegung die herrschende im Kunstleben, heute ist die Macht auf ihrer Seite, weil auf ihrer Seite der Nachwuchs der jungen Begabungen ist.

Von einer zusammenfassenden „Richtung" im Sinne irgend eines technischen oder sonstigen Schlagwortes redet man nicht mehr, weil die Erkenntnis zum Durchbruche gekommen ist, daß das Wesentliche dieser modernen Kunstbewegung eben in der Freimachung der Persönlichkeit liegt. Dem Rechte der künstlerischen Persönlichkeit hatte der ganze Kampf gegolten, diesem Rechte zuliebe hatte man auch all die Ismus-Worte in den Mund genommen, — denn man generalisierte damals das eigene Persönlichkeitsstreben gerne und hatte noch allzusehr das Bedürfnis, sich zusammenzuscharen gegenüber der großen Masse der Schwerfälligkeit, die nur einfach in dem verharren wollte, was galt. Aus diesem Bedürfnis, neben praktischen Gründen, heraus entstanden auch all jene Secessionen, um die sich noch heute der Grundstock der modernen Kunst gruppiert.



Abb. 1. Franz Stuck im Alter von ca. 9 Jahren.

In der Malerei waren es besonders technische Schlagworte, die viel Lärm machten, und die jüngere Generation versteht es heute kaum noch, daß man so viel Worte um etwas Selbstverständliches machen mußte, wie etwa um die künstlerische Berechtigung, en plain air zu malen. Und doch entbrannte der Streit damit, und es waren eine Reihe von rein technischen Fragen, die, einander ablösend, im Vordergrunde des Streites standen. Daß dem heute nicht mehr so ist, das verdanken wir hauptsächlich der Beschäftigung mit denjenigen Künstlern, an denen es am schnellsten ersichtlich war, daß die Hauptbedeutung des Neuen nicht in der Weise liegt, so wesentlich diese in der Malerei ist, sondern in der tieferen Persönlichkeitsoffenbarung, in dem Dichterischen der Kunst. Gerade die Führenden, um die herum sich die Schlagworte krystallisierten, zeigten, daß große Kunst immer Poesie ist, und, da dies bei Böcklin am augenscheinlichsten war, umgab ihn, als die Zeit gekommen war, der Zuruf des Dankes am lautesten.

Man begann einzusehen, daß man dem Eigentlichsten großer Kunst nicht mit Atelierausdrücken nahe kommt und daß es wenig bedeutet, den Kenner zu spielen, indem man mit technischen Ausdrücken hantiert. Es tauchte wieder das Wort Seele auf, oder wie es moderner schien: Psyche. Die Psyche der Zeit verkündet durch die Psyche des Künstlers, — davon ward die Rede.

Man sah die Künstler darauf an, ob sie etwas von sich aussagten, das auch von jedem einzelnen gelten konnte, und die Gefahr einer zu litterarischen Kunstbetrachtung schien nahe. Die Freude am Anekdotischen war überwunden, nun kam die Freude am Lyrischen. Das war sicherlich eine künstlerischere Nüance, aber man konnte es verstehen, daß die Maler als solche sich dagegen wehrten. Sie hatten uns reichsichtiger gemacht, indem sie den Galerieton verschmähten und die helle Farbigkeit der Natur



Abb. 2. Tettenweis, Geburtsort Franz Stucks.

in der Kunst leuchten ließen, und nun mußten sie, die sich auf das Wie etwas zugute thaten, es erleben, daß die Betrachter wiederum in erster Linie vom Was entzückt waren. Ihnen kam es auf die Handschrift, dem Betrachter auf den Inhalt an. Sind wir denn Dichter? riefen einige ganz empört.

„Ja, mein Herr, Ihr seid ein Dichter",
Achselzuckt der Vogel Specht.

Aber diese Empfindung der Maler hatte unstreitig einen sehr richtigen Kern. Es kann freilich kein Künstler groß sein, wenn er nicht Poet ist, aber wenn der Künstler ein Maler ist, so muß er gewiß vor allem — Maler sein.

Was heißt das?

Nur, daß er malen können muß? Irgend ein beliebiges Stück Natur in seiner Handschrift abschreiben? Kommt nicht noch etwas hinzu?

Da richtet sich das Wort Schönheit auf, — ein Wort, das eine Sphinx ist.

Sollen wir versuchen, dieses Rätsel zu lösen? Das wäre ein Unterfangen, das verwegen aussähe, und es gibt ein anderes Wort, das vor einem solchen Unterfangen abschreckt — Ästhetik. Aber ausweichen dürfen wir ihm nicht, wenn wir von Kunst reden.

Es wird gut sein, in aller Kürze anzudeuten, wie sich die moderne Kunst mit diesem Begriffe abgefunden hat. Es ist sehr kurz gesagt: Sie kam von der Wahrheit, die eine Weile fast als Widersacherin der Schönheit angesehen wurde, zum Schmuck. Sie besann sich darauf, daß, wenn in der Kunst der Natur gegenüber ein Minus vorhanden ist, es doch auch ein Plus in ihr gegenüber der Natur gibt. Dieses Plus liegt einmal in der Seele des Künstlers, in seiner Eigenschaft als Dichter, Beseeler, Neuschöpfer und dann in seiner sinnlichen Kraft, mit Farben und Formen dem Be-



Abb. 3. Die Mühle von Tettenweis, Geburtshaus Franz Stucks.



Abb. 4. Franz Stucks Mutter.

trachter dieselben Lustgefühle zu vermitteln, die er selbst hatte, als er etwas schaute, das ihn zum Malen reizte. Für das, was ihn reizte, haben wir kein anderes Wort, als Schönheit, und so ist schließlich auch das, was er geben will, mit nichts anderem als diesem Worte auszusprechen.

Nun ist es mit der Schönheit in der Natur gewiß so, wie es Angelus Silesius schön gesagt hat:

> Die Ros' ist ohn' Warum,
> sie blühet, weil sie blühet;
> sie acht nicht ihrer selbst,
> fragt nicht, ob man sie siehet.

Mit der Schönheit in der Kunst hat es aber doch wohl eine andere Bewandtnis. Zwar hört man Künstler gerne sagen, daß nichts der Zweck ihres Schaffens sei, als die Lust am Schaffen selber, und man hat in Frankreich das Künstleraristokratenwort gefunden: L'art pour l'art. Es ist zu begreifen, daß in einer Zeit, die im Grunde noch unkünstlerisch ist, solche Anschauungen auftreten; sie sind die Reaktion gegen eine Kultur, in der die Kunst noch nicht ihren wahren Rang einnimmt. Es bleibt aber doch etwas Unnatürliches darum, und die große Kunst großer Kunstzeiten hat eine bescheidenere, aber viel umfassendere Devise gehabt. Sie gab sich dem Leben zu Diensten, sie wollte schmücken. Jene Großen gaben gewiß sich selbst in ihren Werken, genossen gewiß die Lust ihres Schaffens, waren gewiß grands seigneurs der Palette — und doch stand als unsichtbarer Wahlspruch auf allen ihren Werken das stolz bescheidene Wort: Ich dien'.

Daß unsere heutige Kunst sich aus dem Gestöber der Schlagworte, aus dem Dickicht technischer und litterarischer Tendenzen herausgefunden und dieses Ziel klar zu er-

kennen begonnen hat: Schönes zu schaffen zum Schmucke des Lebens, — darin liegt die Gewähr dafür, daß sie in nicht mehr allzu ferner Zeit ihren vollen Rang, ihre hohe Bedeutung als wirkender Kulturfaktor wieder gewinnen wird.

Die Hauptbedeutung des Künstlers, dem diese Darstellung gewidmet ist, liegt darin, daß er in Deutschland als der erste unter den Jungen dieses eigentliche Ziel der Malerei begriffen und mit seltener Sicherheit den Weg danach beschritten hat. Der reine Malerinstinkt wachte in ihm früher auf, als bei seinen Altersgenossen, und er hat sich in einer außerordentlichen Stärke mehr und mehr entwickelt. Daß dabei der Maler den Poeten nicht unterdrückte, darf als besonderer Glücksfall für die junge Kunst bezeichnet werden und verleiht der Betrachtung seines Werkes erhöhten Reiz.

* * *

Über seinen äußeren Lebensgang ist kurz berichtet.

Franz Stuck ist niederbayerischer Herkunft, geboren am 23. Februar 1863 in Tettenweis als Sohn eines Müllers. Die Freude am klassischen Altertum, die sich in seinen Werken in ganz eigener Weise zeigt, wurde ihm durch kein Gymnasium vergällt; er machte die Realschule durch. Daß er nicht sogleich auf die Kunstakademie kam, sondern erst in die Kunstgewerbeschule, war eben so ein Glück, wie der Umstand, daß er die Kunstakademie nicht eben mit Regelmäßigkeit frequentieren konnte; er war frühzeitig genötigt, an den Erwerb zu denken, daher mußte er viele Zeit auf Illustrieren verwenden. Viel Zeichnen, damit begann seine Künstlerlaufbahn, und das war gut.

Bekannt wurde er zuerst als Zeichner für die Fliegenden Blätter (Abb. 5—9), und es war überhaupt der Zeichner Stuck, von dem man anfangs ausschließlich sprach. Daher man, wie es so üblich ist, nicht recht einverstanden war, daß er auch zu malen sich erkühnte. Man schüttelte über seine Erstlinge gar sehr den Kopf; — zwar kam es nicht zu so zornigen Ausbrüchen der Empörung, wie in den Frühzeiten Böcklins und Thomas, denn man hatte seinen Vorrat an Galle gerade bei den Naturalisten ausgethan, aber immerhin: es war keineswegs ein allgemeines Zujubeln, sondern mehr Verblüffung. Doch wurden sogleich eine Anzahl berufener Urteiler auf den sonderbaren Künstler aufmerksam, der, damals mit den Ausdrucksmitteln der Pleinairmalerei, so ganz andere Bilder ins Sehfeld des Münchener Kunstvereinspublikums rückte, als dieses zu sehen gewöhnt war. Er hatte es schwierig nach zwei Seiten: auf der einen standen die Ablehner alles Neuen, die hier wiederum einen vor sich sahen, der in ihre Tabulaturen nicht paßte; auf der anderen befanden sich diejenigen vom Fortschritte, die sich auf den Naturalismus eingeschworen hatten und die, wie ein Berliner Verfechter dieses Naturalismus entschieden erklärte, Fabelwesen in der Kunst so lange als Nonsens betrachten wollten, bis sie

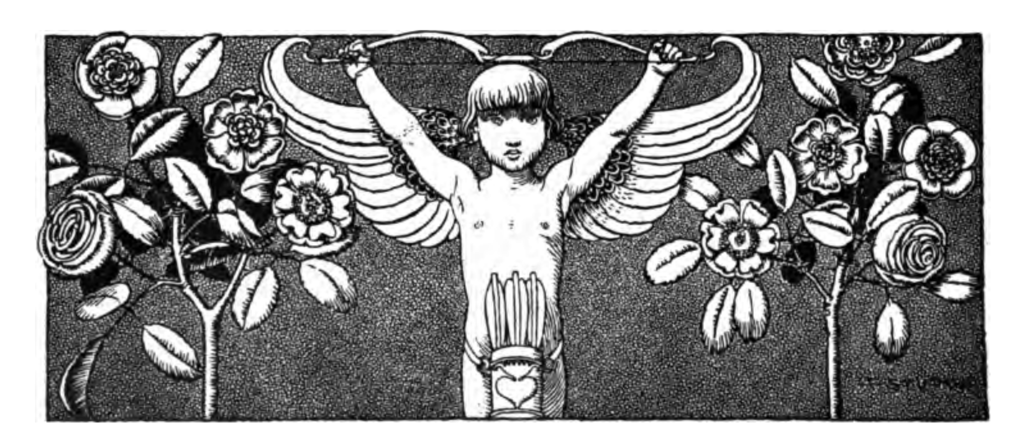


Abb. 5. Aus den Fliegenden Blättern

einem Faunen oder Centauren zu Berlin Unter den Linden begegneten.

Der junge Künstler, schon damals grundgelassen und mit gut niederbayerischer Breitbeinigkeit seinen Posten behauptend, kehrte sich weder an die einen noch an die anderen, ließ sich nichts anfechten und blieb seiner Palette getreu.

Die erste große Ausstellung, an der er sich beteiligte, die „Erste Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalaste" 1889, brachte ihm den verdienten Preis für dieses schöne Verharren. Es zeigte sich, daß Stuck doch in einer besseren Zeit geboren war, als die Böcklin, Thoma. Bruno Piglhein, dieser feinsinnige Künstler und weitherzige Anerkenner, war Präsident der Jury dieses ersten Münchner Salons, und diese Jury wagte es, dem Anfänger Stuck eine Me-



Abb. 6. Aus den Fliegenden Blättern.

daille zuzuerkennen. Sie galt dem „Wächter des Paradieses“ (Abb. 18).

Von da ab, kann man sagen, ist Stucks Laufbahn ein einziger großer Erfolg gewesen. Mit einer Schnelligkeit, die einzig dasteht, bewegte sich dieser Künstler aufwärts, immer begleitet von Anerkennung in jeder Form.

Als die Secession geschah, war er bereits in so fester Stellung, daß seine Zugehörigkeit zu dem Verein der secessionierenden Künstler für diesen ein besonderer Gewinn war, und heute noch wie zu Beginn der Secessionsausstellungen gehört er zu den Künstlern, deren Werke im Vordergrunde des Interesses stehen.

Trotz seiner Jugend wurde er zum Akademieprofessor ernannt und damit auch offiziell erklärt, welche Potenz in der modernen Kunst man ihm zuerkannte.

So durfte, konnte er sich nach jeder Hinsicht frei ausleben, unbehelligt von dem lähmenden Gefühle, nicht verstanden, unterschätzt zu werden. Denn die Anerkennung war nicht bloß platonischer Natur, drückte sich nicht bloß in Titeln und Medaillen aus, sondern setzte sich auch in materielle Annehmlichkeiten um: seine Werke haben einen außerordentlich großen Marktwert und sichern ihm einen Zustand der Lebensführung, wie er unter deutschen Künstlern sehr selten ist.

Er konnte sich ein Heim schaffen, das zu seinem künstlerischen Wesen wunderbar stimmt, eine Glanzwelt für seine Persönlichkeit, eine Umgebung, wie wir sie uns nur bei Künstlern der italienischen Renaissance vorstellen zu dürfen glaubten. Aber, ist es nicht herrlich, daß so etwas unter uns möglich ist? Wir haben allen Anlaß, uns dieses Erfolges zu freuen und dieses Mannes, der solchen Erfolg so herrlich gut verträgt. Der niederbayerische Müllersohn lebt als ein Nobile der Kunst nach dem angeborenen Aristokratengefühle, daß noblesse oblige. Das Erreichte hängt nicht an ihm wie eine Last, sondern ist wie ein Flügelpaar an seinen Schultern. Ein weiteres Mittel zu weiterem Fluge. Überall und in allem ist seine Kunst, und sein Leben ist nicht sein schlechtestes Kunstwerk.

Ob er sich, da er doch wohl ein Heide ist, nach Art der Heiden vom Stamme Goethe-Böcklin, nicht vor dem Neide der Götter fürchtet? War das nicht ein böses Omen, was aus jenen blamablen Reden im Deutschen Reichstage heraustönte? Ein Scherbengericht, das sein Glück in Scherben schlug?

Es war die letzte Anerkennung, die ihm noch fehlte, und er hat diesen Erfolg mit derselben Ruhe und Heiterkeit des grundgelassenen Menschen hingenommen, mit der er seine Professur angenommen hat. Er ist wirklich ein Sonntagskind, und es gibt kein Glück, das ihm nicht würde.

* * *

Es wurde bereits als ein glücklicher Umstand in der Entwickelung Stucks bezeichnet, daß er als Zeichner begonnen hat.



Abb. 7. Aus den Fliegenden Blättern.

In der Thal verdankt er seiner Zeichnung ebensoviel, wie seiner Farbe, so sehr er im wesentlichen auch Farbenmensch ist. Seine Zeichenkunst hat ihn vor dem Fehler vieler modernen Künstler, zumal französischer, bewahrt, die schließlich Feuerwerkskünstler wurden an Stelle von Gestaltern. Mag Ardinghello-Heinse recht haben, der behauptet, „Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen zu finden“ — wir werden doch wohl die Notwendigkeit stärker empfinden, als das Üble, und jeden Maler glücklich schätzen, der das Gerüst, die Zeichnung, so sicher anzulegen versteht, daß dem Gebäude, der Malerei, festgefügte Kraft als Unterlage dient. Je leichter, sicherer einer zeichnet, um so freier kann er sich malerisch austhun, und er wird vor der schlimmeren Notwendigkeit bewahrt bleiben, das mangelnde Gerüst mit Farben zu verheimlichen.

Aus diesen Gründen erscheint es angebracht, auch die Entwickelung des Zeichners Stuck mit wenigen Zügen anzugeben, ehe sich die Betrachtung dem Hauptthema zuwendet: der Stuckschen Malerei.

* * *

Der Zeichner Stuck war vor dem Maler fertig. Seine Zeichnerzeit ist, nicht bloß, weil sie seine Akademikerjahre füllt, seine Schülerzeit. In ihr hat er das meiste schon vorweggenommen, das zur Freiwerbung seiner künstlerischen Persönlichkeit notwendig war.



Abb. 8. Aus den Fliegenden Blättern.

Zuerst hat Stuck an Martin Gerlachs „Allegorien und Emblemen“ mitgearbeitet, und auch sein zeichnerisches Hauptwerk, die „Karten und Vignetten“ (Abb. 10—12), sind bei Gerlach & Schenk in Wien erschienen.

In den „Allegorien und Emblemen“, die zwischen 1882 und 1884 entstanden, erscheint Stucks Begabung zum Teil noch gebunden von der Erinnerung an allerlei

fremde Stile. Es ist ein Ringen in ihm, loszukommen aus dem Fremden, sich selbst ganz zu begreifen und zu erfassen; rechts und links fährt er heraus aus dem Geleise der Schulrichtungen (denn es sind verschiedene, in denen er sich versucht), aber es will ihm selten gelingen, ganz er selbst zu sein.

Trotz dieser Unselbständigkeit, die bei dem damals zwanzigjährigen Künstler nicht erstaunen kann, kommt indessen doch zuweilen eine Note zukunftsicherer Eigenart heraus. Am wenigsten noch in der Mache, die durchweg starke Beeinflussungen aufweist, unter denen die Ausdrucksmittel der Persönlichkeit ziemlich verschwinden, wenngleich leise Andeutungen auch schon hier den zukünftigen Beherrscher eines stark persönlichen Stiles vorausahnen lassen mögen.

Auffassung und Erfindung sind dagegen häufiger von jener liebenswürdigen, phantasievollen, zuweilen aber auch tiefen und gewaltigen Originalität, die sich bald darauf in Stuck entwickeln und das Hauptmerkzeichen seiner Begabung werden sollte. So mag man in der Allegorie der Ungerechtigkeit wohl schon den Stuck von später erkennen können, in dieser üppigen Frauengestalt mit dem scharfen Teufelsdirnenausdruck im pikanten Gesichte, oder auch in der Figur, die die Geschichte darstellt, in diesem hoch, fast steif aufgerichteten Weibe, das, zwischen ionischen Säulen stehend, über die Gestalten von Krieg und Frieden hinweg, großäugig, weit, streng, ruhig geradeaus blickt. Die Sinnenfreude des Künstlers, diese herzhafte Freude an aller Gesundheit und Lebenskraft, kommt auch in dieser Zeit schon zum Ausdrucke



Abb. 9. Aus den Fliegenden Blättern.



Abb. 10. Aus „Allegorien und Emblemen“.
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

und zwar auch hier schon verkörpert in die orgiastisch fröhliche Animalität des Faunengeschlechtes. So allegorisiert der jugendliche Künstler Jagd und Fischfang mit Faunenscenen. Famos ist da, einmal in der Jagdscene, die rennende Bewegung der jungen Bocksfüßler hinter dem weit ausgreifenden Vogel Strauß her, und dann in der Fischereiallegorie die ziehende Bewegung der haarigen Leiber, wie sie an



Abb. 11. „Aus den Karten und Vignetten“.
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)



Abb. 12. Aus „Allegorien und Emblemen“.
(Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

der Angelschnur einen großen, glotzenden Fisch aus dem Flusse zu heben bemüht sind, dessen fischschwänzige Nymphe sich diesem Raube widersetzt. Der Gesundheit ist eine eigene Allegorie gewidmet, die gleichermaßen mit der lebensvollen Bocksbeinfratze operiert. Da ist es ganz wundervoll in einem echt humoristischen Gegensatze anzusehen, wie ein alter Satyr, vergnügt grinsend, zwei kleine, nackte Kinderleiberchen



Abb. 13. Radierversuch.

an sich preßt, denen es sehr wohl ist an dieser pelzwarmen, haarigen Brust. Ein riesiger Gorilla, mit einem Fuß auf den Schädel des Satyrs gestützt, sich festhaltend deren Krücke eine neugierige Pute sitzt, emsig lauschend, was die Alte mit wichtigem Gesichte auskramt. Zwei Gänse schnattern eilig zu Füßen der Alten davon,



Abb. 14. Aus den „Zwölf Monaten“.
(Verlag von Gust. Weise in Stuttgart.)

an Fruchtornamentengewinden, schaut aufmerksam dieser wunderlichen Kinderwärterei zu.

Der humoristische Zug dringt überhaupt häufig durch. Da ist die Geschwätzigkeit in einer alten Klatschbase verkörpert, auf in einem Wappenschilde hockt ein plappernder Papagei. Das Gegenstück: die Verschwiegenheit. Da steht, fest, breitbeinig, ganz in Eisen geschient, ein Ritter. Leise, bestimmt wehrt er das Flügelbübchen ab, das mit „Bitt' schön“ gefalteten Händchen

sich an seinen Mund drängen will. Zwei Gänse mit verbundenen Schnäbeln, die eine weinend, die andere wütend, ihm zu Füßen. Im Wappen ein stacheliger Fisch. Von allegorischen Wesensdarstellung des behandelten Gewerbes und durch kühne Verwendung realistischer Motive aus. So hat das Wappen der phototypischen Gewerbe



Abb. 15. Die Sinnlichkeit.

großer Komik sind auch „die fünf Sinne“, dargestellt in den Erlebnissen eines Flügelbürschchens mit einer Hummel, und eine Anzahl von Zeichnungen zu Druckinitialen.

Die von Stuck erfundenen Gewerbewappen zeichnen sich durch Reichtum der außer einer halbierten, stilisiert gehaltenen Sonne im Felde links eine Korbflasche mit Äther, im Felde rechts einen Tampon. Aus dem Wappenhelm heraus wachsen Sonnenblumen.

Zwischen den „Allegorien und Em-

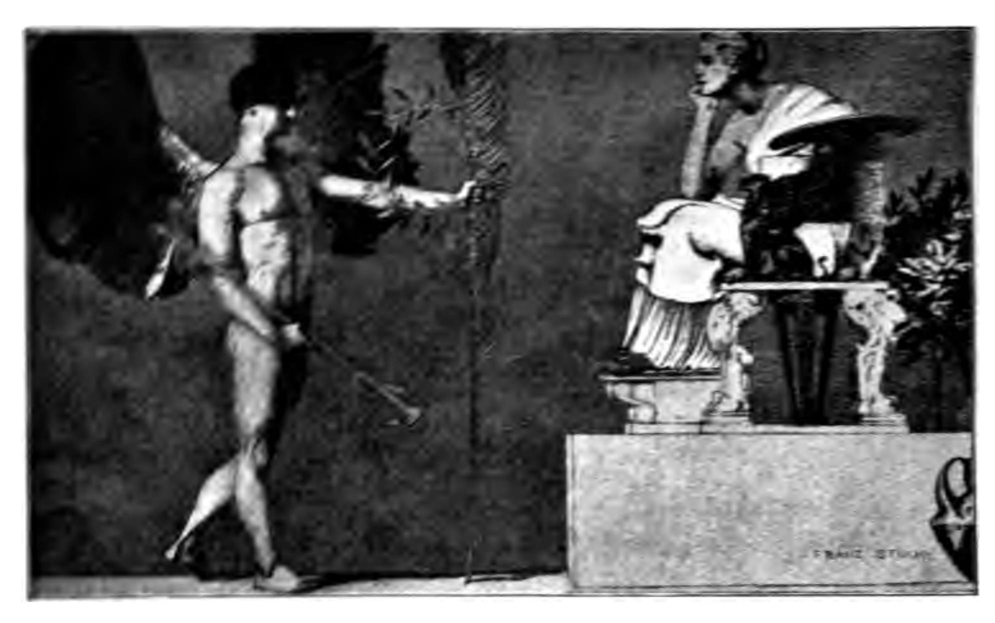


Abb. 16.

blemen“ und den „Karten und Vignetten“ liegen nur ein paar Jahre, aber es sind die fruchtbaren Jahre einer außerordentlich schnellen und glücklichen Entwickelung.

Alles, was in den Beiträgen Stucks zu ersterem Werke sich leise andeutete, in zaghaften Ansätzen unsicher sich herauswagte, noch aber nicht Triebkraft genug hatte, in Halm und Frucht zu schießen, findet hier seine Erfüllung. Eine Eigenart von besonderer Kraft und reich an seltenen Weizen ist erblüht, ein Jungmeister brillanter Technik und kühnster Phantasie ist geworden: ein Künstler, kurz gesagt.

Nun kann man schon von einer persönlichen Handschrift Stucks reden. Sie ist von merkwürdiger Gegensätzlichkeit. An sich die Struktur fest, schlicht, derb, zuweilen ins Breite gehend, an die alten Meister deutscher Schule erinnernd, naiv einfach; und dann kommen Züge von einer koketten Zierlichkeit ganz gallischen Charakters, schließlich modernste Raffinements, elegante Keckheiten in allerlei zeichnerischen Verblüffungen und Kunststücken, — all dies je nach dem Vorwurf. Denn der Vortrag richtet sich nach dem Stoffe. Nicht jedes Lied verträgt das Jambenmaß, und nicht jeder Gedanke läßt sich in Dürersche Striche fassen.

Aber wie Stuck sich auch verschieden zeigte in der Mache auf den einzelnen Blättern, verschieden dem tieferen Betrachter: all seine Ausdrucksmittel haben doch die Note des Persönlichen, es geht doch der Grundzug einer Eigenart durch alle.



Abb. 17. Relief.



Abb. 18. Der Wächter des Paradieses.

Es ist auch hier, im Technischen, ein gewisses Paradoxes. Einfachheit, die wie Raffinement wirkt, und umgekehrt naturalistische Gewissenhaftigkeit, die plötzlich ins Barocke umschlägt. Und immer merkt man die Freude an der Sache, die Liebe zum Stifte, der mit äußerstem Vergnügen spazieren geführt wird auf den merkwürdigsten Bummelwegen zu dem Ziele einer launenreichen Schönheit.

Die Vorwürfe sind auch hier meist allegorischer Natur. Ganz selten ist ein terlingsbübchen, Faunenknirpse, großflügelige und kleinflügelige Genien en miniature, kurz alles, was zum heiteren Geschlechte der Putten gehört. Aber auch hier ist, den feinsten Nüancen nachgehend, die Technik immer noch in sich verschiedenartig genug, von flottester Großzügigkeit bis zur feinsten Herausmodellierung kleinster und zartester Einzelheiten.

Die meisten Vorwürfe dieser Karten und Vignetten sind allegorisch phantastisch gefaßt. Es sind Weinkarten, Menus, Hoch-



Abb. 19. Studie.

rein realistisches Stück wie das vortreffliche Blatt, das ein tanzendes Bauernpaar aus der Heimat Stucks mit humordurchblitzter Natürlichkeit darstellt.

Bei diesem Vorwurf ist die Vortragsweise, um die Bemerkungen oben zu illustrieren, von derbster Kraft. Schon in der Art der Strichführung, der breiten Schattengebung liegt „Dörperlichkeit" ausgesprochen, eine Freude an satter Kraft.

Wie anders sind dagegen die Flügelgeisterchen gemacht, die, ein ganzes Heer, auf den meisten übrigen Blättern herumwimmeln, Liebesgötterchen zumeist, Schmetzeitsblätter, Glückwunschkarten, Programme und Einladungen zu Musik-, Gesangs- oder Ballfesten, zur Jagd und Ähnlichem; Festkarten für den Eis-, Wettrenn-, Velociped-, Turn-, Kegel- und sonstigen Sport, außerdem noch reine Humoristika ohne Zuschneidung auf einen bestimmten Zweck.

Man hatte sich gewöhnt, geringschätzig über derartige Kunstarbeiten zu reden. Man sprach in Hinblick auf sie von Herabwürdigung der Kunst zu außerkünstlerischem Gebrauche. L'art pour l'art citierte man besonders. Heute weiß man, daß gerade hierin Stuck ein Vorläufer für eine sehr

wichtige Phase der modernen Kunstentwickelung gewesen ist, und man muß bedauern, daß er sich begnügt, Vorläufer gewesen zu sein.

Denn auch in diesen Dingen zeigte er die Kraft und Weite seines Talentes und einen Geist, der gerade solchen Arbeiten der „Kleinkunst“ wohl ansteht.

Als besondere Publikation des Zeichners Stuck sind außer den Gerlachschen Werken noch „Die zwölf Monate“ (Stuttgart bei Gustav Weise) erschienen, die einen etwas realistischeren Charakter, als seine sonstigen Zeichnungen haben (Abb. 14).

Stuck als Humorist mit Griffel und Feder ist aus früheren Jahrgängen der Fliegenden Blätter bekannt. Sein starkes Talent als Karikaturist kommt besonders in den Illustrationen zu „Hans Schreier, der große Mime“ zur Geltung. Die Zeichnungen zu dieser „Buschiade“ sind das künstlerisch Feinste, was von Stuck auf diesem Gebiete veröffentlicht worden ist, und gehören zu dem Allerbesten der neueren deutschen Karikatur überhaupt.



Abb. 20. Studie zur „Innocentia“.

* * *

Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen worden, daß die Stucksche Malerei einen starken Zug ins Dekorative hat.

Man kann sagen, daß dieser Zug sich bei diesem Künstler von Anfang an bemerklich macht, also schon zu einer Zeit,



Abb. 21. Innocentia.

als die moderne Malerei im allgemeinen nach anderen Zielen bewegt war. Indessen ist es klar, daß auch Stuck nicht absolut außerhalb der Bewegung stand. Auch er hat das Entzücken der neuen Künstler am freien, zerstreuten Lichte geteilt, und auch er hat den befruchtenden Einfluß des Naturalismus gespürt.

Aber der Grundirrtum, in diesen neuen Mitteln und Wegen ein neues Ziel zu sehen, ist ihm nicht mit angeflogen. Er ging durch die gute Schule des Naturalismus und nahm aus ihr alles mit, was seiner persönlichen Begabung nützlich und dienlich war, aber es fiel ihm nicht ein, im Inhalt seines Schulranzens den Inhalt der Kunst zu erblicken.

Das war es ja, was an seinen Erstlingen so verblüffte: eine ganz moderne realistische Technik bei völlig phantastischem Inhalte. Bei Betrachtung der Hauptbilder aus dieser Zeit wird eingehender davon zu handeln sein.

Auch bei seinen Landschaften zeigte sich Ähnliches. Sie waren durchaus modern gemacht, überaus luftig, einige wie erfüllt von einer flockigen Feuchtigkeit, ganz und gar nicht im Stile der alten Landschaftsmalerei — und doch waren sie auch durchaus keine „modernen" Landschaften. Auch in ihnen eine Stimmung von ganz phantastischer Note, selbst wenn kein Fabelwesen in ihnen spukte.

Aber je mehr und mehr entfernte er sich von der Technik und den Luft- und Lichtproblemen der Naturalisten. Je mehr und mehr erkannte er, daß diese Art doch nicht die seine war, daß seine Gestalten, seine Kunst gewissermaßen eine andere Optik hatten, als die der Naturalisten. Er wurde strenger im Umriß, stärker in der Farbe, und je tiefer er sein eigenes Wesen erfaßte, um so tiefer tauchte er ins Farbige. Während früher einheitliche Farbstimmungen waren, Stimmungen auf einen Grundton, ging er nun mehr und mehr auf Kontrastwirkungen aus, indem er jede Farbe in vollster Kraft hinsetzte als echter Kolorist von geradezu heißblütigem Temperament.

Und je näher er dem dekorativen Ziele seiner Kunst kommt, um so ausgesprochener wird dies. Große, farbige Flecken zusammengehalten durch eine eminent harmonische Gleichwagekraft, alles aufs Große, Einfache gebracht, nichts in Einzeleffekte auseinander schwankend — da wird der Maler zum Symphoniker.

Dadurch gewinnt seine Malerei das, was nun ihr Hauptgepräge und gegenüber der meisten anderen modernen Malerei ihr auszeichnendes Merkmal wird: das monumentale Wesen. Damit ist gesagt, was ihr immer mehr abhanden kommt, weil es nicht zu ihr steht: Intimität, gemütlicher Reiz. Der lyrische Zug, der in Bildern seiner Frühzeit zuweilen bemerkbar ist, verschwindet ganz: eine Art Pathos, etwas Gebietendes tritt auf.

So hat sich Stuck zum dekorativen Künstler im monumentalen Sinne entwickelt, — man möchte sagen im Sinne der italienischen Renaissance und überhaupt mehr nach der Linie der italienischen, als der deutschen Kunst hin.

Es ist unmöglich, ihn als einen wesentlich deutschen Maler anzusprechen, wie etwa Thoma oder Uhde. Er wie Böcklin stammt künstlerisch von drüben her, von jenseits der Alpen; in ihm wie in Böcklin hat sich etwas wie eine Renaissance der Renaissance vollzogen. Man möchte fast an romanisches Blut in diesem Niederbayern glauben.

Oder ist es nur eben wieder diese ge-



Abb. 22. Kämpfende Faune.

wisse „Münchener Kunst“ aus der überwundenen Periode, neuaufgefrischt, modernisiert und auf eine respektablere Höhe gebracht? Man weiß ja, was sie bedeutete: ein Pfropfreis aus Italien her, das kümmerlich auf kümmerlichem deutschen Stamme saß!

Es hat nicht an Leuten gefehlt, auch ehrlichen, die dies gegen Stucks Kunst vorbrachten, indem sie sagten: Er kommt aus der Münchener kunstgewerblichen Tradition her und trägt die falsch verstandene Renaissance auf dem Rücken, die das greuliche Kennzeichen dieser Schule ist; er überträgt ohne tieferes Gefühl, nur aus Handfertigkeit, eine fremde Formen- und Farbensprache auf deutsches Gebiet; er bedeutet, gerade wegen seines eminenten, aber durchaus äußerlichen Talentes, eine schwere Schädigung für die deutsche, nordisch-moderne Kunst; sein Erfolg ist nur daraus zu erklären, daß gerade in München dieses Talmi-Italienertum den Leuten von früheher im Blute steckt; diese zweite Auflage



Abb. 23. Lucifer.

der Renaissance ist so unmodern wie möglich, kein Fortschritt, sondern ein Rückfall.

Diese Urteile entstammen einer allzu



Abb. 24. Amor Triumphator.

oberflächlichen Betrachtung der Stuckschen Kunst. Wer sich eindringlicher mit ihr beschäftigt, wird finden, daß bei ihm das Italienische, das dekorative Princip der italienischen Renaissance durchaus nicht äußerlich angeflogen erscheint, sondern sehr direkt aus dem ganzen Wesen dieses Künstlers erwachsen. Es ist keine Adoption aus eigener Unfruchtbarkeit, sondern sehr persönliche Zeugung. Von irgend welcher Imitation zu reden, ist durchaus falsch. Es zeigt sich in Stuck einfach wieder einmal das Phänomen, das in der deutschen Kunst ja nicht selten ist, daß ein deutscher Künstler ganz und gar von den Traditionen erfüllt ist, die wir als die antikklassischen bezeichnen.

Aber es zeigt sich anders als bei jenen Künstlern früherer Zeit, die da sangen:

Des deutschen Künstlers Vaterland
Ist Griechenland, ist Griechenland.

Nämlich: es zeigt sich nicht als ein gewaltsames Streben, das seinen Grund in litterarischer Beeinflussung hat, während die Kraft, dem erstrebten Vorbilde im wirklichen Wesen künstlerisch nahe zu kommen, durchaus mangelt, sondern es zeigt sich mit der Macht des Instinktes und mit der Kraft einer Begabung, die wirklich und wesentlich verwandt ist mit den schöpferischen Kräften, die für sie vorbildlich thätig waren. Und ferner: der Künstler denkt durchaus nicht daran, die modernen Züge seines Wesens aufzugeben, — er drückt nur eben auch sie in dieser Farben- und Formensprache aus, die er übrigens keineswegs sklavisch aufnimmt.

Ist daher Anlaß vorhanden, ihn als eine schädliche Rückfallserscheinung abzuthun? Wir müßten dann auch Künstler wie Marrés, Feuerbach, ja Böcklin verwerfen und fänden auch keine Möglichkeit, den größten deutschen Bildhauer unserer Zeit, Hildebrand, gelten zu lassen.



Abb. 25. Vision des heil. Hubertus.

Nein, es ist wohl ziemlicher, zu sagen: Wenn der Einfluß der alten, schließlich aus Hellas gebürtigen Kunst auf einen modernen deutschen Künstler so mächtig ist, daß er für seine Entwickelung bestimmend wird, so wollen wir uns dieses Umstandes ohne Beklemmung unseres deutschen Herzens erfreuen, dessen Weltverständnis keine seiner schlechtesten Gaben ist. Und wir wollen



uns dabei dessen erinnern, daß der größte Deutsche, Goethe, mehr als irgend einer dankbar des Umstandes eingedenk gewesen ist, daß wir die ästhetische Kultur den Alten verdanken, und daß Anschluß an diese ein Zurückgehen an die Quelle abendländischer Kunst überhaupt bedeutet. Es mag dabei sie wahrhaftig nicht mißachten, weil ihre Wurzeln bis weit hinüberreichen in die Länder, in denen die Kunst so wundersam das Leben geschmückt hat, daß es auch den deutschesten der Meister großer deutscher Kunst, wie Dürer, stets ein beneidetes Schauspiel gewesen ist.



Abb. 26. Belauschung.

immerhin wahr sein, und wir freuen uns dessen gewiß, daß die specifisch moderne Kunst mehr ein nordisches Gepräge zeigt und einen stark germanischen Einschlag hat, aber das ist kein Grund, mit minderer Anteilnahme dem Schaffen eines Künstlers nachzugehen, der in dieser Hinsicht nicht im Zuge der modernen Entwickelung mitgeht. Und bedeute er auch nur eine letzte Blüte der südlichen Art Kunst, — wir wollen ihr Schönes dankbar genießen und

Wir haben es den Modernen, die bis zu den Japanern in die Schule gingen, nicht übel genommen, daß sie unsere Kunst mit exotischen Nüancen bereicherten, wie sollten wir da ein Recht haben, das Zurückgreifen auf die Ursprünge aller europäischen Kunst irgendwie zu bemängeln? Vergessen wir nicht, daß Modernsein in der Kunst nichts anderes heißt als Persönlichsein. Woher die künstlerische Persönlichkeit ihre Mittel nimmt, zu welchem Lehrmeister sie



Abb. 27. Studie zur „Verfolgung".

in die Schule gehen mag, darüber ein Placet oder Displicet zu erteilen, ist nicht unseres Amtes — wenn sie nur nicht bloß Schüler bleibt, sondern Meister wird.

Und Stuck wurde ein Meister in der Schule der Alten jenseits der Berge, ein moderner Meister, kein Archaist. Wir wollen seine Werke mit der künstlerischen Andacht betrachten, die wir jeder Meisterschaft schulden, woher sie auch stammen mag.

* * *

Am Beginne seiner Werke steht der Wächter des Paradieses (Abb. 18).

Schon damals, 1889, als er ausgestellt wurde, wirkte er wie ein Programm. Und noch heute wirkt er so. Wie ein anderer Sankt Georg steht er da, nur ohne



Abb. 28. Studie zur „Verfolgung".



Abb. 29. Verfolgung.

die gliederengende Panzerung, leuchtend in üppig gesundfarbener Fleischlichkeit, strotzend von Muskelfeste, wuchtig mit nacktem Arm vor sich gestoßen das flammende Schwert, dessen rote Flamme hinabzuckt in sonnegleißenden Erdgrund, eingestemmt den linken Arm, geradeaus den ernsten dunklen Blick aus glutheißen Augen, die eines edelschönen Kopfes Leuchten sind. Und um ihn Licht, Licht, — wie ein stürmisches Meer, in dem zu fliegen dieser Riesenengel des Lichtes gemacht ist, der seine Schwingen vom Adler hat, wenn sie auch bunt sind, wie von Paradiesesvögeln.

Dieses Bild hat alle Eigenschaften und Köstlichkeiten eines Frühwerkes. Man spürt ihm die Jugendlust an, aus der heraus es gemalt wurde. Es ist herrlich verwegen und unbekümmert, trotzig und selbstbewußt, ein gemaltes: Da bin ich!

Es war ein Sprung mitten in die Arena, und alle Augen wandten sich ihm zu. Man spürte mitten unter den Mühsamkeiten des Naturalismus, denen der Verständige mit Achtung folgte, daß etwas Neues sich ankündigte, etwas Brausenderes, Volleres, das Größe verhieß. Es war längst noch nicht fertig, aber diese Unfertigkeit verriet reiche Möglichkeiten. Ein Engel — aber aus Hellas, Plein-air — aber nicht aus Dachau.

Indessen war doch noch eine ganze Menge „moderne Schule" darin, und nicht mit Unrecht rügten die Kritischen, daß die Zehenbildung dieses Paradiesfliegers mehr an das Modell erinnerte, als an ein Wesen, das keine füßebeengenden Stiefel trug. Ein gewisser Zwiespalt zwischen Darstellung und Inhalt war zweifellos vorhanden, — aber dennoch: wie ganz gab sich dieser kühne Wurf!

Heute noch, da Stuck um so viel weiter ist, kann der Freund seiner Kunst nur mit Entzücken an dieses erste Werk denken, das eine bestimmte That war.

Neben dem Wächter des Paradieses war



Abb. 30. Siesta.



Abb. 31. Forellenweiher.

Innocentia (Abb. 21) zu sehen. Man konnte meinen, daß dieses Nebeneinander nicht unabsichtlich war. Dort der junge Mann, der die Kraft verkörperte, hier das junge, fast noch kindliche Weib, das ein Bild der Reinheit war. Und hier wie dort flutendes Licht, eine Helle, die wie in Schwaden aus dem Bilde schlug. Sonne zu malen um ein Jungfrauenantlitz, — das ganze Licht um diesen Kopf eine große Gloriole, das schien die Absicht des jungen Künstlers gewesen zu sein.

Und aber dann wiederum dies: das Bild war ein Symbol; zwar fehlten dieser lieben feinen Gestalt die Flügel, und doch wirkte das schöne Kind wie ein engelisches Wesen. Nicht bloß die weißen Lilien sagten: siehe, da ist Unschuld, sondern es sprachen das auch die Augen. Und dennoch: in diesem Munde lag Sinnlichkeit, — verriet sich das Modell. Nicht im bösen Sinne! Ganz sicherlich nicht. Aber man konnte auch hier die Empfindung haben, daß die Steigerung des Realen ins Ideale, wie sie der Vorwurf erforderte, noch nicht völlig erreicht war.

Bei allen solchen Darstellungen muß man doch immer bedenken, daß der Maler nicht in erster Linie Idealiker ist, sondern Sinnenmensch. Zwar schwebt ihm vor, das Reale so aufzuhöhen, daß der Betrachter nicht ans Modell denken, sondern dessen Verklärung durch die idealistische Absicht des Künstlers empfinden soll, aber die Liebe des rechten Künstlers zur schönen Realität ist doch so stark, daß er sich schwer von ihr frei machen kann selbst in Zügen, die, für sich selbst betrachtet auch schön, doch nicht von der Schönheit sind, die gerade der Absicht entspricht. Ein Künstler,

der weniger am Wirklichen hängt, weniger sinnenfreudig, lebenbejahend ist, kommt leicht dahin, idealische Schemen zu schaffen statt wirklicher Gestalten voll Schönheit, und wir werden immer den für den Größten halten müssen, der, wie Raffael, es vermag, die Wirklichkeit so zum Idealen umzuschmelzen, daß zwar nichts den groben Erdenrest verrät, aber auch nichts von der reinen Schönheit des Realen geopfert wird. So gewiß eine Madonna mit einer Hasenscharte unmöglich ist, so gewiß ist eine Madonna künstlerisch unmöglich, die vom wirklichen Weibe gar nichts mehr hat. Wo der Künstler eine menschliche Figur als Grundlage für eine Idealdarstellung wählt, muß er bei der Schönheit, der ganz realen und sinnlichen Schönheit des menschlichen Körpers bleiben, und gerade aus der hohen Sinnlichkeit des wahren Künstlers erblüht die höchste ideale Schönheit des Menschen in der Kunst. Idealisieren heißt nicht Phrasen aus dem Leeren machen, sondern aus der Fülle der Erscheinungen das Höchste greifen und wählen.



Abb. 32. Ovid.

Es mag bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, einen Punkt vorweg zu nehmen, dessen Betrachtung sich bei einer Darstellung der Stuckschen Kunst so stark aufdrängt, wie es sonst nur bei Beschäftigung mit den Werken eines Bildhauers der Fall ist. Er fällt in diesen Zusammenhang, wo von einer idealen Darstellung des menschlichen Körpers die Rede ist.

Wir werden sehen, daß Stuck, wie es seinem künstlerischen Wesen zwingend entspricht, geradezu von einer Leidenschaft für das schöne Nackte erfüllt ist. Auch darin ist er unmodern. Während das Hauptgebiet der modernen Malerei die Landschaft und die Stimmung ist, lockt ihn vor-

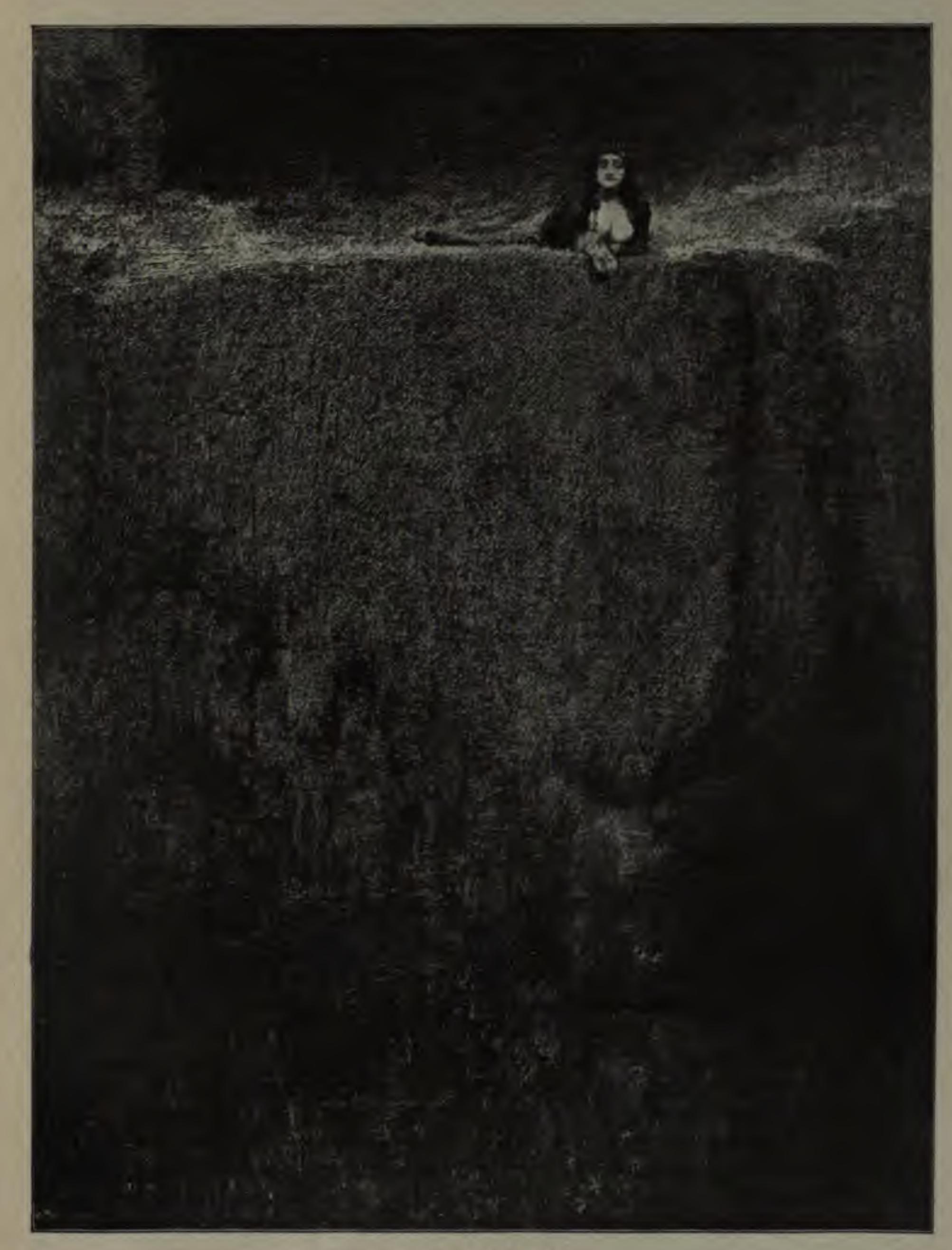


Abb. 33. Sphinx.

nehmlich der nackte Mensch und dessen Bewegung.

Schon in Heinses Ardinghello ist die Prophezeiung ausgesprochen, daß der modernen Kunst nur eine Möglichkeit bleibe, die antike zu übertreffen: nämlich durch die Entdeckung der Landschaft — (von dem, was wir „Stimmung“ nennen, ist noch nicht die Rede). In der Darstellung des Menschen sei von den Griechen bereits das Höchste geleistet, und der moderne Künstler sei überhaupt nicht imstande, diese Höhe wieder zu gewinnen. Schon aus einem äußerlichen Grunde: weil er keine Gelegenheit habe, nackte Körper zu sehen, denen die Nacktheit ansteht.

Darin liegt eine große Wahrheit und wohl auch der Grund, warum selbst unsere Bildhauer den nackten Menschen nicht mehr als den natürlichen Hauptvorwurf ihrer Kunst behandeln. Denn es ist klar: das Studium des Aktmodells ist nur ein Notbehelf. Es fehlt die Möglichkeit, das Nackte in freier, natürlicher Bewegung und an Körpern zu studieren, die sich nackt natürlich zu bewegen wissen, die durch Bewegung in freier Luft und durch Leibesübung ohne Kleiderbeengung die Schönheit des Nackten in sich entwickelt haben. Was hilft es, Akte ins Freie zu stellen, Mädchen, die ohne Korsett, Männer, die ohne Stiefel kaum gehen können und deren ganze Körperentwickelung von Jugend auf an freier Entfaltung verhindert worden ist? Ein wirklich schöner Körper gehört schon unter günstigeren Bedingungen zu den größten Seltenheiten — und der moderne Künstler hat nur die Auswahl zwischen einer beschränkten Anzahl von berufsmäßigen oder aus Gefälligkeit stehenden Modellen. Der Grieche dagegen sah in seinen Bädern und Gymnasien und öffentlichen Spielen die Blüte der Jugend seines Volkes nackt und in der mannigfaltigsten, schönsten Bewegung.



Abb. 34. Samson.

Welchen anderen Ausweg gibt es da für den modernen Künstler, der sich ans Nackte wagt, als das Studium der Alten? Nur die Maler von Salonnuditäten können dessen entbehren, und diese können es um so mehr, als sie andere Ziele haben, als Künstler vom Schlage Stucks. Sie geben den ausgezogenen modernen Menschen, dieser will die Schönheit des nackten Leibes aufstellen als höchstes ästhetisches Ideal, und

es genügt ihm dazu nicht schon der Akt für sich, sondern es soll der bewegte nackte Mensch sein. Ohne Anlehnung an die Antike ist dies nicht möglich, und daraus entspringt wohl der „archaistische“ Eindruck, den manche von Stuckschen Arbeiten dieser Art empfangen. Doch ist es unrecht, diese Art archaistisch zu nennen. Man darf sie griechisch heißen — und das ist dann freilich das höchste Lob, was man ihr spenden kann.

* * *

Daß Stuck nicht mit solcher Höhe begann, begreift sich. Das Schwerste der Kunst fällt keinem Anfänger in den Schoß. Man sehe sich die hier gegebenen und nach der Zeitfolge ihrer Entstehung angeordneten Abbildungen solcher Wege einmal aufmerksam darauf hin an, wie aus dem ausgezogenen Aktmodell mehr und mehr der nacktschöne Mensch wird. Es ist lehrreich und erfreulich. Man vergesse dabei aber nicht, auch den beigegebenen Aktstudien einige Aufmerksamkeit zu schenken. Es sind hier aus einer gewaltigen Fülle nur wenige Proben gegeben — die Mappen des Künstlers sind voll davon. Er kann sich nicht genug thun im Aktzeichnen, denn, wenn das auch ein Notbehelf ist an Stelle des freien Studiums der Nacktheit, wie es den Alten beschieden war, so ist es doch eben darum um so nötiger, denn nur der Künstler, der das Aktmodell gewissermaßen auswendig lernt, vermag es zur höheren Feier der reinen Schönheit zu überwinden. Nur das heißeste Bemühen um die Realität verhilft zur wahren Freiheit des Schaffens, berechtigt eigentlich erst dazu.



Abb. 35. Phantastische Jagd.

Und alle diese Mühen um etwas, das die Sitte verpönt, so sehr verpönt, daß es Leute gibt, die es nicht einmal der Kunst verstatten wollen? Ist es nicht merkwürdig? Wie läßt sich das erklären bei einem Menschen, der sonst so gar keine eine unverkränkelte Freude am rein Kreatürlichen ist. Dem Menschen ward das Paradies genommen, und er gab sich die Kunst dafür; man kann sagen, daß sie ein heidnisches Vergnügen in Gott ist. Freilich kann auch das keiner erjagen, der's nicht

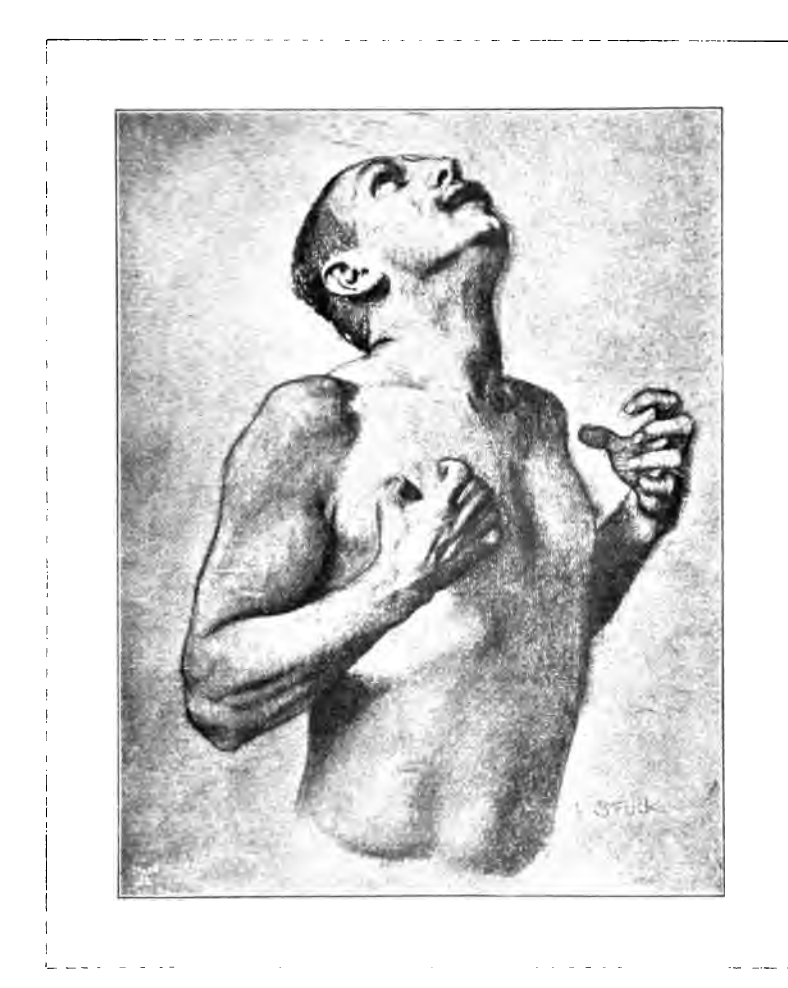


Abb. 36. Studie zur „Phantastischen Jagd".

Neigung hat, sich am Bestehenden zu reiben? Stuck ist nämlich durchaus keine Kampfnatur. Er denkt nicht daran, mit seinem Schwarme von Nacktheiten einen tendenziösen Gegensatz zur Zeit und ihrer Auffassung vom Sittlichen zu betonen. Es ist nötig, darauf hinzuweisen angesichts der Versuche, alles als Zügellosigkeit und Frechheit zu brandmarken, was in Wahrheit nur fühlt, und heute sind diese Gefühllosen in der Mehrzahl. Wir wollen nicht mit ihnen streiten, denn es gibt keine Aussicht auf Verständigung durch böse Worte; aber wir dürfen verlangen, daß auch sie es unterlassen, zu schmähen und zu verdammen.

* * *

Wir kehren zurück zur Betrachtung der Frühwerke Stucks, die wir ausführlicher behandeln, weil sich gerade in ihnen die Wesensart dieses Künstlers deutlich, wenn auch noch nicht in Vollkommenheit, offenbart. Der „Lucifer“ steht vor uns, der sein Hauptbild in der zweiten Münchener Jahresausstellung (1890) war (Abb. 23).

Der Gedanke, daß hier das Gegenstück zum Wächter des Paradieses gegeben sein sollte, lag nahe, und man geht nicht fehl, wenn man dies annimmt. Dort volles, strömendes Licht, alles umglориolt, umgossen von Sonne, hier nur ein schwaches Flimmern, das fast mühsam in die feuchte Luft eines grün-violetten Nebelheims fällt. Ein Phosphortropfen Licht als letzte Erinnerung an den, der Lichtbringer hieß: Lucifer. Aber daneben aus der Seele des Verstoßenen heraus zwei heiße, rote, stechende Lichter: die Augen des innerlich Glühenden. Zwei Funken vom Herde der Rache, dessen Feuer nicht wärmt, sondern nur zerstört. Sie würden nichts sein in der Helle; hier, im Dunkel, sind sie Herrscher.



Abb. 37. Liebesfrühling.

Es ist ein großer Zug in diesem Bilde, ein Pathos des Hasses, das ergreift. Das Böse ist nicht als dummer Teufel gestaltet mit skurrilen Attributen, sondern als Dämon voll Gewalt und Größe. So hat Grabbe in seinem „Don Juan und Faust“ den „schwarzen Ritter“ hingestellt. So wenig der Wächter des Paradieses ein christlicher Engel war, so wenig ist dieser Lucifer ein christlicher Teufel. Aber, stammte jener aus Hellas, so stammt dieser aus unserer Zeit, in deren Tiefe es gärt. Ob der Künstler sich dessen bewußt war, bleibe dahingestellt, aber empfunden wurde es so. „Der Heizer der Maschine“ könnte man das Bild mit socialer Beziehung umtaufen. Wenn die Gegner der Stuckschen Kunst sagten: das ist ein Zuchthäuslerkopf, kein Fürst der Finsternis, so ahnten sie das-



Abb. 38. Liebestoller Centaur.

selbe. Nur hätten sie es auch begreifen sollen. Aber das Ungewöhnliche in der Auffassung eines künstlerischen Vorwurfs, für den eine traditionelle Auffassungsart besteht, pflegt meist mit Unbehagen empfunden zu werden und schnellen Tadel auszulösen. Es gibt auch im Ästhetischen ein Verharrungsprincip, und die Menge fühlt sich fast beleidigt durch die Zumutung, etwas Neues anzuerkennen.



Abb. 39. Das Meerweibchen.

Andererseits ist sie aber von einem erstaunlichen Spürsinne für Auffindung von „Anklängen“, und nichts thut gerade der Deutsche vor Kunstwerken lieber, als dergleichen. Es scheint für viele ein sonderbares Gefühl von Genugthuung zu sein, wenn sie von einem Werke der Kunst sagen können: das erinnert an dies, und das lehnt sich an das. Der freie Genuß des Dargebotenen scheint Nebensache und das Betrachten von Bildern überhaupt nur ein Anlaß für reichliches Auskramen von Reminiscenzen zu sein. Ruhige, unvoreingenommene Hingabe, die eigentliche Grundlage jedes ästhetischen Genusses, gehört fast zu den Seltenheiten. Es ist, wie wenn einer im Anblicke der Dolomiten sagen würde: Ganz schön, aber diese Formationen erinnern doch zu sehr an die Seealpen. Für jemand, der die Seealpen nicht kennt, wäre das ja eine imposante Bemerkung, und die meisten lassen sich, in der Kunst wenigstens, durch derlei wirklich imponieren.



Abb. 40. „Es war einmal“.

Die beiden Bilder, die Stuck in der zweiten Münchener Jahresausstellung neben dem Lucifer vor die Öffentlichkeit brachte, hatten in der Hauptsache einen solchen succès de comparaison. Böcklin! rief man; jetzt fängt er an, Böcklin nachzumachen.

Die beiden Bilder waren „phantastische Jagd“ (Abb. 35) und „Neckerei“ (Abb. 42).

Wer jemals Böcklinsche Bilder mit Faunen und Centauren gesehen hat, wird Vergleich also billig unterlassen, wollen vielmehr versuchen zu schildern, wie Stuck damals an solche Stoffe herantrat.

Zuerst dies: Er verlegte sie in deutsche Natur. Es waren deutsche Wälder und Wiesen, auf denen sich sein Fabelvolk tummelte. Und: dies Fabelvolk selber sah noch nicht sehr griechisch aus, eher deutsch und jedenfalls modern. Damals schuf er solche Bilder mehr als Dichter, denn heute. Nur



Abb. 41. Die Rivalen.

nicht recht begreifen, wie man in diesen Bildern eine Nachahmung des Schweizer Farbenlyrikers erkennen wollte. Diese „Erinnerung“ war wirklich zu billig. Sie kam nur vom Stoffe her. Denn Auffassung sowohl wie Technik unterschied sich sehr stark von der Böcklins. Gerade in diesen Frühwerken, wo Stuck das Landschaftliche so durchaus modern behandelt und auch in der Gestaltung dieser Fabelwesen einen fast realistischen Zug aufweist, ist nichts, was an den Meister erinnert, der vor Stuck die Welt der antiken Mythologie neu aufleben ließ.

Wir können ein Eingehen auf diesen vereinzelt sind in dieser Zeit Werke dieses Stoffgebietes von ihm, in denen er schon Maler in dem Sinne ist, wie später. Die „Belauschung“ (Abb. 26) gehört zu diesen Ausnahmen. In diesem Werke kündigte sich überhaupt zum erstenmal der spätere Stuck deutlich an, der Schwelger in tiefen Tönen, starken Kontrasten, der reine Maler.

Die übrigen Werke dieser Art von damals wirken nicht so unmittelbar als starke Malerei, sondern mehr als Stimmung und Freude am Fabulieren.

Die Stimmung gibt er durch die Landschaft, durch eine ganz moderne, impressio-



nistisch gegebene Landschaft, in denen ein bald zitterndes, bald wehendes Spiel von Farben ist, ein nicht gerade peinlich realistischer Natureindruck, aber doch ein Eindruck von geschauter Wirklichkeit, die nicht als Traumbild wirken soll, sondern als Wiedergabe einer positiv sinnlichen Wahrnehmung. Man kann die Bocks- und Pferde- und Hirschmenschen wegnehmen, und es bleibt ein Stück poetisch angesehener schöner Natur von einem eigenen Stimmungsreize.

Aber der Landschaftsmaler, der Landschaftsdichter ist in Stuck nur ein Wesensteil. Er hat nicht die Leidenschaft des reinen Landschafters, für die alle Staffage zur Nebensache wird. Durch die Stimmung allein erscheint ihm die Natur nur selten so belebt, wie sein Gestaltungsbetrieb es wünscht, sein inneres Auge es sieht. Und da das Landschaftliche schon in einer Stimmung gesehen und wiedergegeben ist, die etwas Seltsames, Verwobenes hat und gleichzeitig etwas Elementares, man möchte sagen von Menschen Unberührtes, so kann dazu keine menschliche, keine realistische Staffage passen. Es muß etwas anderes, Eigenes sein: zur Elementarnatur ein Elementargeschöpf, Wesen, die mehr als der Mensch unmittelbar natürlich sind, gewissermaßen Zusammenklänge mit der Natur, nicht „Herren der Erde", denen die Kreaturen dienen sollen, sondern wilde Kinder dieser Natur, animalisch und dabei dämonisch.



Abb. 42. Neckerei.

Aber sie mußten vom Menschen, dessen Körper der Hauptvorwurf dieses Malers ist, doch auch etwas haben, einen Teil des Körpers wenigstens; es mußten Halbmenschen sein. In ihnen konnte Stuck das zum Ausdruck bringen, was er wollte: tierheiteres, ganz urnaives Behagen an natürlicher, unverkümmerter Existenz und eine gewisse Ahnung alles Menschlichen.

So bevölkerten die Griechen in der Jugendkraft der Phantasie eines Hirten- und Jägervolkes ihr Land mit seltsamen Wesen, in denen etwas von ihnen und etwas vom wilden Tiertum war, und diese Gebilde einer dichtenden Phantasie schufen sie dann in kunstreifer Zeit zu Gestalten um, die bis auf heute Leben behalten haben, obwohl sie nie reell lebendig waren. Aber diese Halbmenschen waren ihnen keine Untermenschen, sondern, obwohl halbe Tiere, Halbgötter — wir würden heute sagen Übermenschen. Alles Kräftige war in ihnen über den Menschen hinaus potenziert: das Sinnliche wie das Mystische. Es waren Wesen, die mit der Kraft wilder Tiere genossen und geheimnisvolle Kräfte besaßen, wie die großen Götter:

„Dämonisch Volk, von Göttern hergezeugt
Aus der Natur unmittelbarem Schoß,
Der ungeheuren Mutter — Tier und Gott
Die goldene Zeit war ihre Zeit.
Dann kam der Mensch, nicht Tier mehr, noch nicht Gott,
Ein allzu schwacher Mischling, und erschreckt,
Entsetzt vor diesem Bastard floh das Volk
Der Göttertiere, und die Welt ward grau."

Aber die Dichter erinnern sich dieser Zeit immer wieder und hören nicht auf, von ihr zu reden wie von etwas Wirklichem, und wenn so ein Dichter gleichzeitig ein Maler ist, weiß er sie uns auch zu zeigen. Goethe hat darüber gesprächsweise einmal dies gesagt: „Die Künstler sind wie die Sonntagskinder; nur sie sehen Gespenster. Wenn sie aber ihre Erscheinung gesehen haben, so sieht sie jedermann."

Wir sollten solchen Dichter-Künstlern also dankbar sein und nicht, wie jener Berliner Realist, verlangen, man möge uns zuvor einen leibhaftigen Centauren zu Berlin Unter den Linden vorstellen. Das ist zu viel verlangt von jedem, der nicht selber ein Sonntagskind ist.

Daß Stuck eins ist, hat er bewiesen, und wer Augen hat, zu sehen, der sehe nun:

Da haschen sich zwei im dämmerigen Walde. Zwischen dünnstämmigen, weiß aus dem schattigen Grün heraus leuchtenden Birken bricht, man hört die Äste knacken, in leidenschaftlichem Galopp ein Rappencentaur hervor, stürmisch die Arme gebreitet nach einer üppigen Schimmelcentaurin. Die

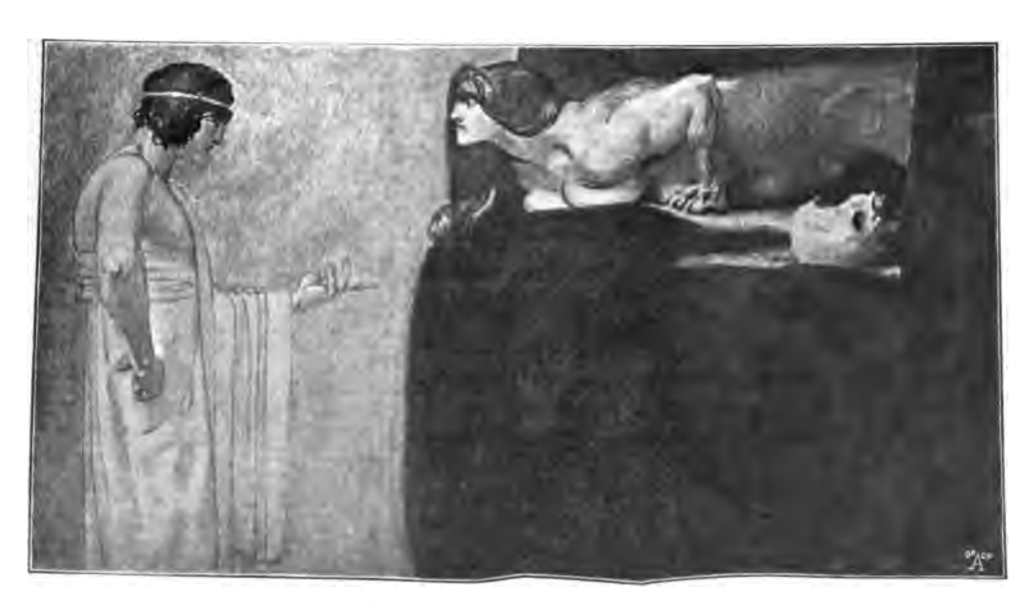


Abb. 43. Ödipus löst das Rätsel der Sphinx.



Abb. 41. Schlafender Faun.

lockt und lacht und winkt und weicht, und ihr Flachshaar umweht sie dabei wie ein weißer Schleier. Mund und Auge lachen ihr und sagen: Wenn die letzten, matten Sonnenlichter verglommen sind und alles umarmt ist von der sammetschwarzen Nacht — dann hast du mich! („Verfolgung", Abb. 29).

* * *

Nicht immer ist es bloß ein Haschespiel, mit dem das Weibchen gewonnen wird. Oft gilt es Kampf wie zwischen brunstenden Hirschen. Der Abendregen klatscht auf den geweichten Boden, der schon fast Pfütze ist, und Brust an Brust ringen in rasender Umarmung zwei Centauren, ein blonder und ein schwarzer. Schon läßt der blonde schlaff die Arme sinken, und sein Pferdeleib ist halb in den Pfützenbach geneigt, der unter den Hufen der Kämpfer aufspritzt; sein offener Mund sucht Luft und möchte schreien. Der schwarze Sieger aber blickt schon im sicheren Triumphe vom Überwundenen weg halb rückwärts, wo im Buschdunkel die zage Wartende



Abb. 45. Verirrt.

steht, um deren weißen Leib die zwei ringen. Kaum sichtbar blickt sie durch den Schleier des senkrecht herabwehenden Regens, hingenommen von Bewunderung und Schrecken vor der Kraft dessen, dem sie angehören soll (Abb. 41).

„Es kracht im Forst, und unter
tausend Splittern
Sprießt auf ein neues Reis,
das ist der Schluß"
(Liliencron).

* * *

Das waren „Die Rivalen" (Abb. 41). „Nach Sonnenuntergang" stehen dann die beiden, der Sieger mit seiner Ersiegten, wenn der Regen verrauscht ist



Abb. 46. Studie zu „Verirrt".

und der Gruß der scheidenden Sonne rotgolden hinter buschigem Schattengrün in prunkenden Farbenstreifen verglüht, eng bei einander und genießen den Abendtrost und das Glück ihrer Zweisamkeit.

* * *

Einsamkeit behagt denen vom Stamme der Centauren weniger. Da braust einer aus dem Walde heraus in donnerndem Galopp, schlägt die Erde mit den Hufen und die eigene Brust mit den Fäusten, wirft den Schweif und brüllt in die leere Luft. Ihn reitet die Sehnsucht, ihn reitet Eros. Der lacht und kitzelt den

wütenden Koloß mit seinem Pfeile. Das wird ein Ritt durch Kreuz und Quer und über Stock und Stein. Den Reiter aber wirft selbst der tollste Centaur nicht ab. („Liebestoller Centaur“, Abb. 38.)

* * *

hintüber geworfenen Kopfe mit dem breiten Schaufelgeweih (Abb. 35).

* * *

Wir sehen, die Centauren sind kein gemütliches Volk. Urwaldstark und urwaldwild. Die Jäger und Krieger kommen



Abb. 47. Weidende Pferde.

Aber längst schon vor Jägern und Kriegern wußten die Centauren nach dem Verse zu leben:

> Was rettet vor der Liebe?
> Die jache Jagd, der grimme Krieg!

Der sanfte Hirschmensch mit dem schlanklangen Oberkörper ist die Beute des wilden Hengstmenschen mit dem fellhaarüberzottelten Rückgrat. Der weiß zu jagen und zu treffen und mischt seinen Jägerjauchzer mit dem letzten Qualschrei aus dem wild

von ihnen her, nicht die Schäfer und Hirten.

Der große Pan aber, aller Faunen Oberster, ist ein Hirten- und Weidegott. Seine Kinder, Faune und Panisken, sind von milderer Art.

Selbst, wenn sie kämpfen, geht's nicht gleich ums Leben, sondern ist mehr ein Spiel wie zwischen jungen Böcken, ein Spiel, das Beulen gibt, aber keine Wunden („Zweikampf“). Behagliche Schlemmer in Kohl und Kraut und Hülsenfrüchten, sind sie mehr phlegmatischer Natur und haben entschieden Humor. Der geht ihnen nur

In diesen kurzen Darstellungen wurden nur diejenigen Werke mythologischen Inhalts behandelt, die aus der Frühzeit des Meisters sind. Er hat später ähnliche Stoffe behandelt, ein paarmal die gleichen, und es wird sich zeigen, daß er sie anders behandelt hat.



Abb. 49. Orpheus

Ehe wir dazu übergehen, liegt es uns ob, die übrigen Arbeiten aus der ersten Zeit kurz zu kennzeichnen und klarzulegen, inwiefern von einer „ersten Periode“ Stucks im Vergleich zu späteren gesprochen werden muß.

Andeutungsweise ist das bereits geschehen. Will man versuchen, es in eine Formel zu bringen, so wäre etwa dies zu sagen: In der Entwickelung Stucks ist eine Anfangsperiode ziemlich deutlich abzugrenzen von einer mittleren Zeit, die sich als Übergang zu seiner jetzigen Schaffensart kennzeichnet, die man wohl jetzt schon als die eigentliche, ganz und reif persönliche Manier des Meisters ansprechen kann, von der er sich kaum mehr wesentlich entfernen wird. Die erste Schaffensperiode, die Zeit des jungen Stuck, steht unter dem Zeichen der modernen Technik und der modernen Landschaftsanschauung. Man sieht es ihr an, daß sie mit der Pleinairperiode der

modernen Kunst zusammenfällt; die große Kraft und Entschiedenheit der Farbe, nach der hin sich der Maler Stuck immer mehr entwickeln sollte, fehlt im allgemeinen noch. Anstatt breit hingestrichener Farbenflächen zeigt sich eine gewisse Zerstreuung der Farbe oder ein schleieriges Farbenweben. Die tiefen Töne sind selten; dafür gibt es Bilder von einer fast blendenden Helle: Weißgelb-golden — Sonne auf Sand. — Zeichnerisch fehlt noch die strenge Linie, ein eigentlicher Linienstil, wiewohl er sich schon oft genug ankündigt. — Im eigentlichen Gestalten fehlt gleichfalls noch die stilsichere Kraft, auch haben die Figuren noch nicht das Plastische, was später Stucks Gestalten auszeichnet. Sie sind noch nicht auf die einfachste Form zurückgeführt, sondern, nach Art der Realisten, reich mit Details ausgestattet. — Im übrigen zeigt Malerei und Auffassung mancherlei Anklänge sowohl an die eben zum Durchbruch gelangte Kunst der Realisten wie an die specifisch Münchener Kunst jener Zeit; man wird zuweilen an Seitz, zuweilen an Piglhein erinnert. — Das Persönlichste ist ein gewisser poetischer Zug und eine ganz freie Art, antik mythologische Stoffe modern zu behandeln. — Das Landschaftliche, das bei dem späteren Meister immer mehr zurücktritt, nimmt einen verhältnismäßig breiten Raum ein und ist von besonderem Reiz sowohl als Malerei wie als Stimmung.



Abb. 50. Abend am Weiher.

* * *

Ehe wir zu den reinen Landschaften Stucks übergehen, die sämtlich seiner ersten Zeit angehören und zu genauerer Betrachtung Anlaß bieten, seien noch einige Figurenbilder aus dieser Zeit kurz gekennzeichnet.



Abb. 51. Pallas Athene.

Ein paar davon können fast als Studien zu späteren Bildern, die denselben Stoff behandeln, angesehen werden. So: „Ödipus löst das Rätsel“ (Abb. 43), „Sphinx“ (Abb. 33) und die „Vertreibung aus dem Paradiese“ (Abb. 115).

Das Sphinxthema scheint Stuck besonders anzuziehen. Die Tiefe lockt, und wenn sie gar Weib und Riesenkatze zugleich ist, dann mag ein malender Ödipus sich wohl ein paarmal verlocken lassen.

Da liegt sie auf hohem, feuchtem Felsen, an dem es von Algen und Moos schleimig hinaufkriecht, über einem schwarzen Gewässer; die roten Raubtierpupillen, zwei steile Striche, starren und lauern auf Beute; die eine Pranke lastet wuchtig vor, der Katzenleib ist lässig gebreitet; eine schwarze Mähne fällt strähnig vornüber.

Wer mag so wissenslüstern sein, zu dieser bösen Rätselraunerin zu steigen?

Dieser Ödipus da „forcht sich nit“. Er sieht der grimmen Philosophin gelassen ins unangenehm megärenhafte Antlitz und dociert mit gespreizten Fingern: „Ad 1 so, ad 2 so, und daher ad 3 und ad 4 so und so. Nun friß mich, wenn du magst.“

Wird sie ihn fressen? — Diese Art Philosophen pflegen sich doktrinär mit dem Leben abzufinden und tödlichen Umarmungen aus dem Wege zu gehen.

Man wird der späteren Sphinxdarstellung, wo die letzte Antwort von der Fragerin selber mit tödlichem Kusse gegeben wird, wohl nicht bloß malerisch einen höheren Rang einräumen müssen, als dieser früheren Behandlung, die fast dazu verlockt, als Satire ausgelegt zu werden.

Die erste Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese deckt sich fast völlig mit der späteren, die nur größer und als Malerei sowohl wie in der Darstellung der nackten Figuren vollkommener ist. Es ist also angebracht, sie nur zu erwähnen.

Im „Samson“ (Abb. 34) zeigt sich schon das Plastische und Monumentale des späteren Stuck, aber die starke Farbigkeit fehlt dem grau in grau gehaltenen Bilde, bei dem man eher an eine der Arbeiten des Hercules zu denken geneigt ist, als an die That des alttestamentarischen Kraftmenschen. Aber es war dem Künstler wohl sehr gleichgültig, ob Jude oder Hellene — das Modell war gewiß aus Bayern, und die Muskeln sind die Hauptsache, als welche sie international sind. Stuck hat eine besondere, man möchte sagen: niederbayerische Vorliebe für solche Vorwürfe. Es ist eine Art künstlerischer „Krafthuberei“, und es gehört wirklich ein künstlerischer Samson dazu, derlei so auszudrücken, wie es hier geschieht. Überwindung gefährlicher Schwierigkeiten, zumal anatomischer Natur, ist häufig ein Charakteristikum Stuckscher Kunst. Er könnte ganz gut diesen Samson im Wappen führen.

Daß derselbe Künstler darauf kam, einen „Ovid“ (Abb. 32) zu malen, zeigt, wie wenig einseitig er ist. Wenn Bilder wie der



Abb. 52. Glühwürmchen.

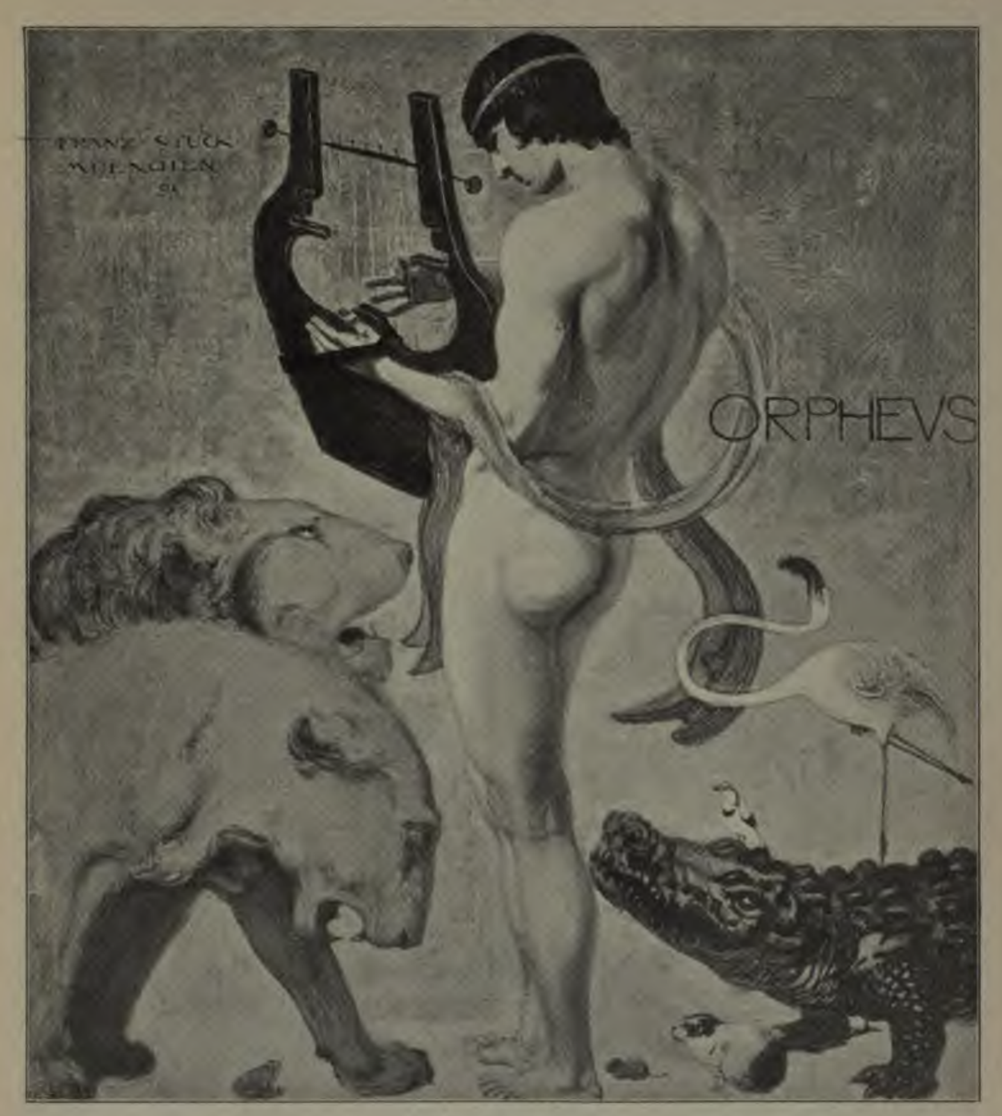


Abb. 53. Orpheus.

„Samson“ und eine Reihe anderer ganz aufs Aeußerliche gestellt sind und wie eine Verherrlichung der arbeitenden Muskeln wirken, so ist dieses Bild ganz Innerlichkeit, ganz Seele. Aber es ist nicht eigentlich deutsche Innigkeit, nicht das völlige Gemütversenken und Aufgehen in liebevoll erfüllter Enge, sondern ein Zug von Feierlichkeit ist dabei, ein Zug ins Weite. Die ganze Sommerherrlichkeit liegt über dem Bilde. Diesem Schattengange fühlt, sieht man es an, daß heißeste Südsommersonne über seinen Wipfeln brütet, glutet in breiten, flimmernden Wellen. Mit großen Augen schaut sie selber hinein in das kühle Dämmerdunkel, und es ist, als ob der Mann mit der Lyra auf sie zuginge.

Aber sein Blick geht nach innen, und auch die Töne fängt er mit dem Herzen auf. Er hat die Sonne in sich. Mit allen Poren seines Leibes atmet er sie ein, jeder Tropfen seines Blutes ist voll von ihr, jeder Nerv bebt in der Wollust ihrer Herrlichkeit. Die eigene Glut, die in ihm

geboren ist, und der Sonnensegen, der in ihn eingeht, gatten sich in seiner Seele und gebären das Lied.

Das ist es, was in diesem Bilde ganz wundersam zum Ausdruck gebracht wird: wie der begnadete Mensch mit nach innen gewandtem Blick dennoch sinnenganz im Schönheitszauber der Natur aufgeht, in ihr blüht und fruchtet.

Warum gerade „Ovid"? Warum nicht „der Dichter" schlechthin? Ist es eine Huldigung an den Dichter der Metamorphosen und der ars amandi als an einen wesensverwandten Künstler? Dies könnte man nur aus dem Munde des Künstlers vernehmen. Aus seinem Bilde aber, und dazu braucht man



Abb. 55. Studie zum „Orpheus".



Abb. 54. Studie zum „Orpheus".

keinen Kommentar, klingen wirklich die strengen und doch graziösen Rhythmen des Sängers der Verwandlungen und der Kunst zu lieben, denn es ist seines Geistes ein Hauch darin: Kraft, Schönheit, Stimmung, Sinnenfreude.

Diesem Dichter war Pan nicht tot, und auch im „Liebesfrühling" (Abb. 37) lebt der alte Gott der zeugenden Mittagshitze. Die zwei Seligen hier sind in Arkadien und wissen ohne Nietzsche, daß alles, was man aus Liebe thut, jenseits von Gut und Böse geschieht. Soll man mit heuchlerischen Worten bedecken, was der Künstler hier nackt zeigt? Soll man verhehlen, daß das hier — Heidentum ist, südländisches, sinnliches Heidentum? „Amor triumphator" spricht hier deutlicher für seine Macht und Gottheit, als auf dem kleinen Schildbilde, wo er ein bißchen barock und dabei münchnerkindlhaft aussieht.

Wenn ein Künstler, wie es Stuck immer thut, sich so offen zu einer antik natürlichen Auffassung der Sinnlichkeit bekennt, so deutlich es immer und immer wieder aussagt, daß Eros ihm kein Teufel ist und keine Verkörperung von Ur- und Todsünde, so haben wir kein Recht, dies zu bemänteln und etwa eine ästhetische Hinterthüre aufzuthun, durch die er vor den Verwünschungen moralischer Zeterer entwischen könnte. Er würde kurios dazu lächeln, denn seine Art braucht ebensowenig Hinterthüren, wie irgend eines Ehrlichen und Ganzen Art. Und, was die scheltende Moral betrifft, so dürfen wir wohl sagen, daß sie hier am unrechten Platze empört ist. Die Reinheit des Nackten soll sie unbehelligt lassen, auch wenn ein Moderner sie darstellt, oder sie soll ehrlich genug sein, alle Museen zu schließen und zu gebieten, daß man aufhöre, in den Gymnasien die ästhetische Kultur des Altertums zu preisen. Solange wir den Namen Goethe mit Ehrfurcht und Verehrung nennen dürfen, so lange muß es auch erlaubt sein, im Sinne Goethes das Natürliche auch dann schön zu finden, wenn es das Erotische ist. Der Name Goethe ist der Schild, den wir vor



Abb. 56. Der Mörder.

das Schöne stellen, das jene mit dem Vorwurf des Schmutzes bewerfen. So wird es am klarsten, daß sie Tempelschänder sind.

Im übrigen ist ja niemand gezwungen, Goethisch zu denken und zu empfinden, und wir sind die letzten, irgendwen deshalb zu schmähen, weil er als Illustration zum Spruche des alten Logau dienen mag:

Sie sei nun, wie sie sei, die Zeit,
So liebt sie doch Verschämlichkeit.
Sie kann die Wahrheit nackt nicht leiden,
Drum ist sie eifrig, sie zu kleiden.

* * *

Die Betrachtung der Frühzeit Stucks sei mit der Charakteristik seiner Kunst als Landschafter beschlossen.

Es hätte füglich damit begonnen werden können, denn in der Landschaft liegen die Anfänge der Stuckschen Malerei, und aus der Landschaft hat er seine besten Kräfte damals gewonnen. Ja, man kann mit Recht behaupten, daß seine Landschaften das eigentlich Reifste seiner ersten Zeit sind. Er hat nur in seiner ersten Zeit reine Landschaften gemalt, weil ihn sein Wesen immer mehr zum rein Figürlichen drängte, und er hat damals in der That alles als Landschafter ausgesprochen, was zu sagen ihm auf diesem Gebiete gegeben ist.

Stuck war als Zeichner ganz im Figürlichen aufgegangen; als er zu malen begann, lockte ihn, wie es im Zuge der Zeit lag, vor allem die Landschaft. Es war die Zeit, als die Ateliers verlassen standen und die Maler mit Fanatismus vor der Natur saßen. Die Gegenstände in zerstreutem Lichte zu erfassen und Luft zu malen, das war das Problem, und überdies waren die alten ästhetischen Werte umgewertet, so daß man die Hexen aus „Macbeth“ citieren durfte:

„Schön ist häßlich, häßlich schön.“

Es war die Zeit, als die Münchener Malerei am stärksten unter Uhdes Einfluß stand, der damals draußen in Dachau jene köstlichen Naturstudien auf die Leinwand brachte, die immer als die feinsten Dokumente des deutschen malerischen Naturalismus bleibende und hohe Geltung behalten

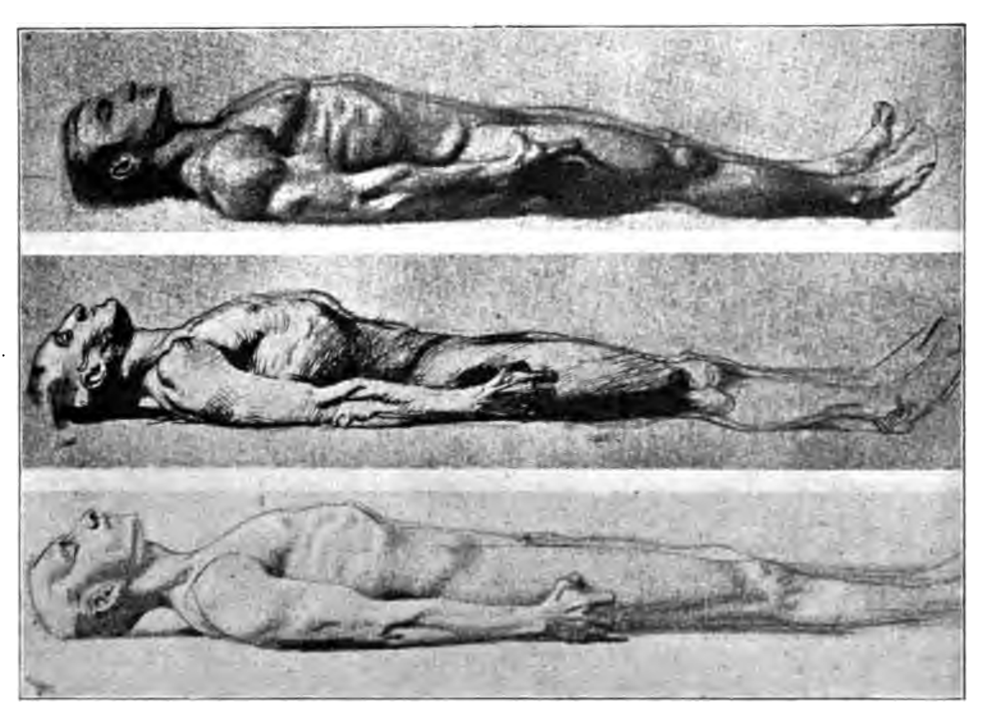


Abb. 58. Studien zur „Pietà“.

werden. Uhde erbrachte in der That den Beweis, daß alles in der Natur schön ist, wenn es ein Künstler auffaßt und in Kunst umsetzt, und daß man nicht berechtigt ist, irgend etwas Naturgegebenes schlechthin als häßlich, der künstlerischen Behandlung daß in der Helle draußen farbige Werte steckten, die man gar nicht mehr gesehen und, wenn man sie sah, als roh, unkünstlerisch geschmäht hatte. Frische und Unmittelbarkeit des Farbenempfindens ging von dieser Kunst auch auf die Betrachter



Abb. 59. Der Sieger.

unwürdig zu bezeichnen. Dieser Naturalismus, der den Vorwürfen, die man als pittoresk zu nennen gewöhnt gewesen war, geflissentlich aus dem Wege ging und recht eigentlich das aufsuchte, an dem die früheren Maler geringschätzig vorbeigegangen waren, hatte eine große Aufgabe schön gelöst: er hatte die Augen dafür geöffnet, über, und es dauerte nicht gar lange, daß man sich dankbar zu der natürlichen Farbenfreude der eben noch so gescholtenen „Spinatmaler“ bekannte. Man sah ein, daß die schwarze oder braune „Sauce“ doch gar zu arm war gegenüber der Farbenfülle in freier Luft, und man schämte sich, daß man noch vor kurzem es roh genannt hatte, wenn



Abb. 60. Studie zum „Sieger“.

einer das klare Blau des Himmels unvermittelt über das saftige Grün einer Wiese setzte.

Die Maler waren fabelhaft fleißig damals, und viele kamen aus lauter Fleiß gar nicht mehr über Studien hinaus; nur wenigen war es gegeben, aus fleißigen Schülern Meister, aus treulich beflissenen Abschreibern Schöpfer zu werden, schlichte, aber in der Schlicht-



Abb. 61. Abendlandschaft.

heit ganze und große Poeten des Natürlichen.

Diese Art Kunst stand in einem starken Gegensatze zur Überlieferung, sie war ganz unromanisch, ganz deutsch, und sie geriet schnell zur Kehrseite ihrer Vorzüge: sie bekam



Abb. 62. Versuchung.

im allgemeinen etwas Nüchternes, auf die Dauer Langweiliges. So mußte sie die Reaktion hervorrufen, die für die Kunst unserer Tage bezeichnend ist: die Hinwendung zum Phantastischen, Fabulierenden in den Stoffen, zum Symphonischen, stark Koloristischen in der farbigen Behandlung, zum Stilistischen, Ornamentalischen in der Zeichnung.

Für Stuck ist es sehr bezeichnend, daß er zwar der Lockung in die Natur keineswegs widerstand, sich ihr vielmehr ganz und eifrig hingab, daß er aber doch von vornherein eigene Wege ging, Wege, die seitab gingen und Reize suchten, die der Pleinairlandschafterei ferne lagen. Man kann sagen, daß er von vornherein wählerischer war und nicht gleich in jedem Kohlgarten sitzen blieb. Da war nichts für ihn zu holen, der, bewußt oder unbewußt, auf Stimmungen von seltenem Klange ausging.

Es gibt eine Anzahl Naturstudien von ihm, die eigentlich nichts sein wollen,

als Notizen, und es sind doch zum mindesten Skizzen zu Stimmungsgedichten der Farbe geworden. Sie scheinen ganz und gar nichts anderes als Naturausschnitte, und doch wirken sie neben den Studien zauber, Birkenhelle vor Hügelschatten, Dämmerlichter im grünen, tiefen Walde — kurz: immer etwas wie Trösteinsamkeit im Schönen, das weit weg von allen Straßen und Äckern liegt. Man begreift, daß der Künst-



Abb. 63. Kreuzigung Christi.

der eigentlichen Naturalisten von damals wie Lyrika. Da sind waldinnere Heimlichkeiten mit schüchternen, grüngoldig tropfenden Sonnenlichtern, Baumgruppen und Wiesenhügel, zwischen und über denen das Blau des Himmels wie in grüßender Ferne liegt, graugrüne Verwobenheiten von schwermütigem, aber doch nicht bangem Märchen-

ler, der solche „Studien“ machte, niemals darauf kam, Menschen in seine Landschaften zu stellen, denn ihr Reiz ist eben der der Einsamkeitsstimmung des Beschauers. Zu ihnen paßt nur die Gestalt von Elementargeistern.

[illegible] afts-stücke [illegible] von



Abb. 64. Studie zur „Kreuzigung".

einem Zauber der Farbenstimmung, daß man ihren Eindruck nur mit dem eines gesungenen Liedes vergleichen kann.

Eines hieß „Einöde". Ich weiß nicht mehr zu sagen, was auf dem Bilde war; ich weiß nur noch, daß scheidende Sonne darüber lag und die ganze Stimmung des Liliencronschen Verses:

Tiefeinsamkeit spannt weit die schönen Flügel ...

Dann „Mondschein". Da stand der richtige „liebe Mond" am Himmel, der ruhige mattflammende Schild, der die Verliebten und Märchengläubigen lockt. Vor ihm die Nacht in Busch und Baum, das große, hütende Dunkel.

Ein anderes Bild sprach die Schönheit des mondlosen Abends aus. Die letzte Abendhelle verglomm hinter dem langen Dache eines Bauernhauses, zu dem, vom Beschauer her, ein Feldweg führte. Das schlafende Haus, hingedehnt wie ein schlummernder Mensch. Später würde man von einer Maeterlinckschen Stimmung gesprochen haben.

Und ein anderer Abend. Am „Forellenweiher" (Abb. 31). Wieder der leise Atem einschlafenden Lebens, wieder das Licht, das im Scheiden noch einmal hereinhellt in die sich hebenden Schatten der Dunkelheit, wieder die Poesie des Müden, Lassen, Schwermütigen. Und da vom Leben ein Laut, eine Bewegung: der Sprung der Forelle im glatten, dunkeltiefen Weiher. Leise Wellen gehen im Kreise zum Ufer.



In einigen Bildern, wie „Abendlandschaft“ (Abb. 61) und „Abend am Weiher“ (Abb. 50) kommt ein Zug von Größe hinzu, und mit dem Intimen verschwindet das Trauliche, Verträumte. Diese Bilder haben die ganze Schönheit der Schwermut und Sehnsucht ins Weite. Ein Armeausbreiten und Blickvergehen. Lenau. Hölderlin.

Es ist kein Zufall, daß die Abendbilder vorwiegen. Der Abend ist die Heimat des Märchens, wie der Mond seine Sonne ist.

Niemals in dieser Zeit hat Stuck Landschaften mit menschlicher Staffage gemalt, und auch später nur zweimal. Es wurde schon darauf hingedeutet, was ihn davon zurückhielt. Einmal finden wir Tiere in der Landschaft („Weidende Pferde“, Abb. 47), und in der „Vision des heiligen Hubertus“ (Abb. 25) gibt sich das lebende Wesen nicht als reine Wirklichkeit.

So kann man kurz sagen, daß auch der Landschafter Stuck deutliche poetische Züge hat und daß alle seine „Naturausschnitte“, wenn man auf ihn dieses Naturalistenwort überhaupt anwenden darf, in demselben Maße Seelenausschnitte sind.

Er ist im Landschaftlichen sogar mehr Poet als im Figürlichen. Denn in Stucks Landschaft überwiegt die Stimmung, der poetische Reiz noch den Reiz des Aeußerlichen. Im Figürlichen aber dringt, je weiter wir in der Entwickelung Stucks vorschreiten, um so mehr das rein Malerische, Dekorative vor.

* * *

Es muß immer wieder betont werden: der Werdegang Stucks geht auf die Linie des Dekorativen. Alles, was Stimmung, Lyrik ist, tritt mehr und mehr in den Hintergrund: das Poetisch-Seelische weicht dem Malerisch-Sinnlichen. Fast möchte man glauben, daß es Stuck in sich unterdrückt, um zur vollen Entfaltung seiner eigentlichen Begabung zu gelangen; jedenfalls aber kann man sagen: Je reifer Stuck wird, um so stärker erkennt er, daß das, was er immer hat ausdrücken wollen und ganz erst in seinen späteren Werken auszudrücken vermocht hat, rein ästhetischer Art ist, etwas, das die Betonung des Subjektiven, der Stimmung nicht mehr verträgt, wenn die Wirkung ganz einheitlich und mächtig aufs Auge gehen soll. Daher die immer größere, aufs Monumentale bedachte



Abb. 65. Studie zur „Kreuzigung“.

Einfachheit seiner Komposition, Zeichnung und Farbe, daher die Verzichtleistung auf seelische Beitöne zu Gunsten einer rein malerischen Gesamtwirkung.

* * *

der alten Haut, um eine tiefer liegende frei zu bekommen.

Solche Entwickelungen gehen nicht immer in gerader Linie vor sich, aber bei Stuck ist die Linie nur selten unterbrochen.

Man kann sagen, daß auf seine Früh-



Abb. 66. Medusa.

zeit eine Übergangsperiode folgt, in der es zwar schon deutlich wird, daß er wo anders hinaus will, in der er aber doch noch nicht völlig zu seinem Ziele gelangt.

Einzelne Werke mit solchen Anzeigen fallen schon in die frühere Zeit; sie werden aber besser im Zusammenhang mit denen besprochen, die den Übergang kennzeichnen.

Mit einem Sprunge ist Stuck zu dieser Erkenntnis nicht gekommen; je mehr er schuf, je mehr kam er zu sich selbst. Künstler pflegen sich im allgemeinen nicht spintisierend, sondern schaffend vorwärts zu bringen, vorwärts: das heißt zu sich selber. Es ist das, was Goethe die künstlerische Häutung nennt, das Abwerfen

Im allgemeinen gilt von allen diesen Werken, daß das Malerische mehr im Vordergrunde steht, als früher, daß aber noch nicht ganz Verzicht auf das geleistet wird, was früher als Hauptton mitsprach. Es wird zum Nebenton, der aber immer noch sehr deutlich mitklingt. Den Unterschied gegen die späteren Werke kann man ganz nur vor den farbigen Originalen, nicht in Reproduktionen erkennen.



Abb. 67. Studienkopf.

Zuerst zeigte sich das neue Ziel Stucks in der „Belauschung“ (Abb. 26), hier vornehmlich im Farbigen, dann, mehr in der Art der strengeren Zeichnung, im „Meerweibchen“ (Abb. 39).

Die „Belauschung“ hat schon ganz den Zug zur Einfachheit in starken Kontrasten, aber es bleibt doch ein Hauptreiz in der Stimmung, die dem Vorwurf als solchem abgewonnen wird. Das Anekdotische, Stoffliche ist noch nicht mit der Zurückhaltung behandelt, wie in späteren Arbeiten. Das Gleiche gilt vom „Meerweibchen“, von „Es war einmal“, vom „Toten Orpheus“ (Abb. 49). Es ist da überall noch viel erzählt. Aber doch schon viel malerischer erzählt, und die Gestaltung steht über der Stimmung. Die schönen Leiber, die vollen Farben, das Spiel von Farbe und Form spricht wuchtiger und eher, als das Märchen, die Sage, der Einfall.

Und doch: hat man sich satt gesehen an den dunklen Farben der Meereswellen, die um die noch dunklere Klippe branden,



Abb. 68. Studienkopf.

unsentimental, ganz streng bei aller Drolerie.

Das „Meerweibchen“ (Abb. 39) ist der umgekehrte Goethische Fischer. Wie erstaunt die Fischaugen des Mädchens starren! Wie gemütlich amüsiert über sein Abenteuer der nackte Bursch zum Näherkommen einladet. Zwei liegende Akte im Grunde, aber voll Humor und Witz.

Im „Toten Orpheus“ (Abb. 49) ist der Maler souveräner, der Maler, dem selbst der Blutstrom aus dem Haupte eines Erschlagenen zum schö-

an den schönen Fischmädchen, der schlanken Prinzessin im fließenden Gewande, dem prächtig lebendigen Körper des Nixengeliebten und an dem grausig starren Leichnam des erschlagenen Dichters, so versinkt man doch bald in das, was sich mit keinem anderen Worte andeuten läßt als: Stimmung.

Der Einfall; die Sage, das Märchen klingt mit, klingt nach.

Wie köstlich, ein Stück aus der lyrischen Anthologie, die „Belauschung“. Es ist ein ganz griechisches Poem, ganz



Abb. 69. Studienkopf.

nen Farbenflecke wird, und der es nicht unterläßt, der Leiche eine schön ausgelegte Lyra in die Hand zu geben. Aber die Landschaft: Seele. Auch diese Bäume sind Leichen. — Das Bild gehört zu dem Stärksten aus jener Zeit und zeigt schon sehr klar, welcher Gang dem jungen Meister vorschweben mochte.

In dem Märchenbilde „Es war einmal" (Abb. 40) offenbart sich gleichfalls die Wendung zum ganz Einfachen in Farbe und Form neben einer gewissen Freude an kostbaren Einzelheiten. Der Froschprinz da gleißt wie ein Juwel, und das Fräulein Prinzessin betrachtet ihn nicht eigentlich mit der Innigkeit deutscher Märchenkönigstöchter, die ganz Seele sind. Mehr ein Erstaunen: Was für ein bunter Frosch, und gar eine Krone hat er auf! Entzückend ist die vorgebeugte Haltung der Rotblonden.

* * *

Wie ein Sinnbild seiner sich zum klassisch Dekorativen wendenden Kunst wirkt „Pallas Athene" (Abb. 51), und nur das Stückchen Landschaft hinten erinnert daran, daß das Werk nicht aus der späteren Zeit stammt. Der Kopf ist später für das Plakat und Wahrzeichen der Secession verwandt worden und wirkt in dieser Verwendung noch einheitlicher, da der Hintergrund ein Goldmosaik zeigt.



Abb. 70. Scherzende Faune.

Im „Orpheus" (Abb. 53) fehlt bereits die Landschaft als Hintergrund. Das Bild ist schon ganz stilistisch dekorativ, in den Tieren zum Teil archaistisch. Es ist das früheste



Abb. 71. Italienerin.

Werk Stucks in dieser Art und zeigt sie wie in einer Übertreibung. Jedenfalls geht man nicht fehl, anzunehmen, in ihm eine Art Kraftprobe auf diesem Gebiete zu erblicken.

Eine ähnliche Stellung nimmt „Der Sieger“ (Abb. 59) ein. Auch in ihm ist das dekorative Element fast übermäßig betont; aber er steht der späteren Stuckschen Art dadurch noch näher als der Orpheus, der einfacher ist. Das Plastische ist beiden Bildern eigen. Auf beiden erscheint der nackte Körper wie modelliert. Es sind Malereien, wie wir sie sonst nur bei Bildhauern finden, wenn sie zu Pinsel und Palette greifen. In der That hat Stuck zur selben Zeit, als diese Bilder entstanden, zu modellieren begonnen.

Mit dem Pallaskopf und diesen beiden Bildern fängt der Zug ins Griechische an, sich bei Stuck deutlich zu äußern, dieser Zug, der gleichzeitig eine Hinwendung zum Plastischen selbst in seiner Malerei bedeutet.

Wir finden bei Max Klinger Ähnliches, aber während bei diesem Künstler die Malerei als solche unter dieser Beeinflussung durch die Plastik zweifellos leidet (wie denn Klinger als Maler durchaus nicht an Stuck heranreicht), und während dessen Griechentum immer etwas vom Ideal des deutschen Gymnasialprofessors hat, etwas Abstraktes, Blutleeres, Klassisches im Sinne des Katheders, so zeigen diese und ähnliche spätere Arbeiten Stucks rein malerisch dekorative Qualitäten, die selbst dem Gegner einer solchen ans Archaistische streifenden

Kunstübung imponieren müssen, und die Auffassung hat etwas durchaus Ursprüngliches, Unverbildetes, sinnlich Kräftiges, bei dem man ganz gewiß nicht an die Antike erinnert wird, die das deutsche Gymnasium seinen bebrillten Zöglingen vordociert, sondern vielmehr an das alte hellenische Gymnasion selber, an diese hohe Schule der Leibeszucht und harmonischen Ineinsbildung von Körper und Geist. Stuck ist eben ganz und nur als Künstler an die ästhetische Kultur der Griechen herangetreten, das will sagen: äußerlicher und mit geringer versehenem Schulranzen, als der fast gelehrt anmutende Klinger, aber gerade darum ist er ihr näher gekommen. Er sah sie ohne die Brille des in humanioribus gedrillten deutschen Mannes, der bis in die Geheimnisse der Verba auf mi und nymi gedrungen ist und allzu viele Zeit in philologischen Bemühungen verloren hat, und er ergriff, weil ihm kein Professor Mittelsmann zu diesen Schätzen war, ihren künstlerischen und natürlichen Reiz reiner und voller. Kein Zweifel, daß Klinger der bessere Philosoph ist und mehr über die Antike nachgedacht hat, als Stuck, aber mehr Sonntagskinderblick für die Schönheit des Antiken, mehr hellenischen Schönheitssinn hat der Münchener Meister. Daher sind seine antiken Gestalten wirklich schöne Menschen von Fleisch und Blut und künstlerischem Leben, während die Klingers, besonders auf seiner Dissertation „Christus im Olymp“ Figuren sind, die zwar allerhand Ideen über Griechisches ausdrücken sollen, aber ihren Ursprung vom Athen an der Pleiße allzu deutlich verraten, als daß man an das wirkliche Athen auch nur erinnert werden könnte. Dieses Klingersche Pseudogriechentum ist eine wirkliche Gefahr für unsere Kunst, denn es proklamiert die falschen und künstlerisch leeren Ideale unseres gelehrten Wesens, das der Kunst in Deutschland immer hinderlich im Wege gestanden hat; es ist ein Griechisch-Thun, kein Griechisch-Sein im ästhetischen Sinne. Stucks Anlehnung an das altgriechische Schönheitsideal dagegen birgt keine Gefahr in sich, denn sie ist wirklich ästhetischer und nicht ideologischer Natur.

Man kann ja gewiß darüber streiten, ob es gut und im Sinne einer modernen



Abb. 72. Abend.

Entwickelung der Kunst ersprießlich ist, wenn heutige Begabungen sich so stark ans Alte anlehnen, wie Stuck es zweifellos thut. Wenn Stuck z. B. in dem Bilde „Der Mörder" (Abb. 56) den Schrecken des Verbrechers über die eigene That wieder mit den antiken Furiengestalten verkörpert, denen zu machen und ihnen so viel Schönheit abzugewinnen, und sei es auch, wie im Falle des „Mörders", die Schönheit des Grausigen, so werden wir uns seiner Kunst dennoch hingeben müssen, und wir werden ein Werk, das alte Gestalten so gewaltig nachschuf, nicht deshalb verwerfen, weil er,



Abb. 73. Studienkopf.

Schlangen vom Haupte zischen, so kann man freilich sagen, daß eine Neuschöpfung derartiger Symbole auf uns noch mächtiger wirken würde. Goya z. B. ergreift uns deshalb mehr, weil seine Phantastik eigener ist und keine Erinnerung an antike Vorbilder aufkommen läßt. Aber, wenn ein Künstler die alten Ausdrucksformen so mächtig beherrscht und so mit Leben erfüllt, wie Stuck, wenn er es versteht, sie so glaublich statt neue Symbole zu schaffen, sich alter bediente.

Wir müssen auch bedenken, daß es Fälle gibt, wo gewisse alte Auffassungstraditionen überhaupt kaum verletzt werden können, wenn man nicht die Sache selber überhaupt anders angesehen wissen will.

Ein solcher Fall liegt z. B. bei Behandlung christlicher Stoffe vor.

Uhde durfte die biblischen Geschichten

des Neuen Testamentes entgegen der Tradition darstellen, weil er sie nicht mit den Augen der kirchlichen Kunst ansah, weil er das Christentum nicht als Vorwurf für kirchliche Schmuckmalerei empfand, weil ihm das Leben und Wesen Christi als ganz etwas anderes erschien als den Christusmalern sonst. Er warf die Tradition um, weil sie seinen Absichten widersprach, weil sie seiner religiösen Empfindung, die ganz aufs Seelische, Innerliche, Schmucklose geht, keinerlei Ausdrucksmöglichkeit gab. Sein Christus ist kein Gegenstand für den Kultus, auch nicht für den Kultus der Schönheit. Darum nimmt er ihm alles, was äußerlich ist, und gibt ihm dafür die Gloriole des Seelischen. Darin liegt seine Größe und Gewalt, daß er auf so vieles verzichtet und dennoch tiefer, ja eigentlich christlicher wirkt. Er läßt die Tradition fallen, weil er das Symbol fallen läßt und nur den Heilandsmenschen darstellt.

Wer dagegen, wie Stuck in seinen Gemälden christlichen Inhalts, das Symbol beibehält, kann auch die Tradition nicht aufgeben. Und er behält beides bei, weil er auch hierin ganz nur Maler ist, der schmücken will.

Seine Lage wird dadurch fast schwieriger, als die Uhdes. Diesem mußte es von vornherein klar sein, daß seine Christus- und Marienbilder niemals ihren Platz in einer Kirche finden konnten, und er dachte ja auch nicht daran. Bei Stuck dagegen, sollte man meinen, hätte der Gedanke bestehen können, daß seine Bilder ihren eigentlichen Platz in einer Kirche hätten suchen sollen oder zum mindesten in der Behausung eines kirchlich Gesinnten.

Der Gedanke hätte bestehen können, bestand aber doch wohl nicht. Ein Künstler von der persönlichen Art Stucks, und wenn er noch so sehr bei der Tradition der alten kirchlichen Kunst bleibt, hat keine Aussicht, es der heutigen Kirche recht zu machen, die schon nicht mehr bloß die Tradition, sondern die Schablone verlangt, denn die Zeit ist vorüber, wo die lebendige Kunst ein lebendiger Faktor der Kirche war, wo ein Michelangelo unbekümmert um irgend welche Stilforderungen seine gewaltige Natur an den Mauern einer päpstlichen Kapelle offenbaren durfte, wo es einem Tintoretto gestattet war, seinen monumentalen Naturalismus an kirchlichen Stoffen zu bethätigen, während ein Paolo Veronese die Gestalt Christi mit dem Prunk und der Pracht seiner Zeit umgehen durfte.

Man muß sich fragen: was bewog den Maler antiker Sinnenfreudigkeit dazu, christliche Vorwürfe zu wählen, da er doch keine Aussicht hatte, daß seine Bilder einen Raum schmücken würden, für den sie doch eigentlich ihrem Inhalte nach bestimmt sein mußten? War es am Ende — Christentum? Hat



Abb. 74. In vino veritas.



Stuck seine Pietà, seine Kreuzigung aus einem inbrünstig religiösen Gefühle heraus gemalt, wie ein Fra Angelico, ein Mattheus Grünewald oder auch nur aus einer so religiösen Gegenwartsstimmung wie Uhde?

Es ist sehr schwer, das anzunehmen, denn es stimmt ganz und gar nicht zu dem heiteren Heidentum dieses Mannes, der das Fabelgelichter der Antike immer mit der Unbefangenheit des Immoralisten dargestellt hat, und dem der Gartengott der Römer ein näheres Symbol ist, als das Kreuz. Und es ist auch aus seinen Bildern christlichen Inhaltes selber keineswegs ersichtlich. Diese Bilder sind streng, ernst, pathetisch, wie es ihr Vorwurf erheischt, und es kann niemand behaupten, daß in ihnen ein geheiligter Vorwurf herabgezogen, mit lästerlichem Mangel an Ehrfurcht dargestellt würde. Aber man hat durchaus das Gefühl, daß sie keinem innerlich christlichen Gefühle entstammen, daß sie nicht mit der Andacht zum Kreuze gemalt worden sind.

Warum also wurden sie gemalt?



Abb. 75. Studienkopf.

Es darf ruhig gesagt werden: nicht um Christi, sondern um der Malerei willen. Stuck hängt zu eng mit der großen Epoche der europäischen Malerei zusammen, die so lange in erster Linie christliche Malerei war, als daß es ihn nicht hätte reizen sollen, auch auf diesem Stoffgebiete den Meistern nachzueifern, die ihm am nächsten stehen: den Italienern der höchsten koloristischen Blüte. Auch bei diesen, den

Meistern der Renaissance, war die Freude am Malen sicherlich größer, als die Inbrunst des Glaubens; auch sie beteten ihre Gemälde nicht mehr an wie die frommen malenden Mönche und Primitiven, auch ihnen ging recht oft der Akt über den Heiland. Denn auch sie suchten das Land der Griechen mit ihrer Seele, und ihre Augen sahen und erfaßten zuerst das Schöne in jedem auch noch so kirchlichen Vorwurfe. Stuck als Moderner von heute, als Zeitgenosse Nietzsches, lebend in einer Zeit, wo die große Mehrheit der Gebildeten nur noch Namenschristen sind, steht dem lebendigen Christentum als einer kirchlichen Macht noch ferner als sie; die biblische Geschichte ist ihm in noch höherem Grade nur Historie als ihnen. Er ist kein Feind der Kirche, er denkt nicht im entferntesten daran, sich als starken Geist aufzuspielen, der sie bekämpfen möchte, — das liegt hinter ihm, wie hinter allen denen von heute, die zwar die kirchlichen Dogmen nicht mehr als Mächte für ihr Leben empfinden, aber auch keinerlei Haß gegen sie haben. Er steht nur abseits, exkommuniziert durch sich selbst,



Abb. 76. Studienkopf.

und sieht zum Kreuze mit rein menschlicher Anteilnahme auf, mit Ehrfurcht und Bewunderung, doch ohne niederzuknieen. Was ihn inspiriert, ist hier wie vor jedem anderen Stoffe das Ästhetische, nicht das Kreuz, und wenn er sich in die erhabene Leidensgeschichte des göttlich duldenden Verkünders weltumwälzender Ideen versenkt, so geschieht es nicht mit religiösen Schauern, sondern nur mit dem bewegten Herzen eines Menschen, der Großes groß empfindet. Er denkt nach über das Wunderbare, aber er versinkt nicht darin. Das Mystische ist ihm fremd, das Menschliche nahe. Sobald er aber zu malen beginnt, ist er auch hier nur Maler.

Vom kirchlichen Standpunkte aus läßt sich gegen diese Art Behandlung christlicher Stoffe alles einwenden, vom künstlerischen nichts. Es stünde dies anders, wenn diese Behandlung, der das eigentlich Religiöse fehlt, roh pietätlos wäre oder tendenziös anstößig: denn pietätlos rohe und tendenziös anstößige Behandlung von Stoffen, die in sich selber etwas Weihevolles und Erhabenes haben, ist an sich und von Grund aus unkünstlerisch wie jede Darstellung, die ihrem Stoffe nicht entspricht. So mußte es als künstlerische Gefühllosigkeit wirken, wenn Klinger, nur aus historischer Schrulle, den Gekreuzigten als ganz nackten Akt ohne Hüfttuch und halb hockend auf einem zwischen den Beinen angebrachten Stützholz malte und so den Blick brutal auf eine Stelle lenkte, die mit dem geweihten Schrecken des Vorganges nichts zu thun



Abb. 77. Neckerei.



Abb. 78. Studienkopf.

Daher kommt es, daß sie, ohne religiöse Inbrunst zu verraten, nicht blasphemisch, sondern weihevoll wirken, wie es ihrem Entwurfe entspricht.

In der „Pietà" (Abb. 57) ist alles, Komposition und Farbe, aufs Feierliche gestimmt. Die Strenge der Linien, der Ernst der dunklen Farben, die symphonische Einfachheit und Größe des Ganzen, alles atmet monumentale Feierlichkeit. Der Schmerz der Mutter ist in eine stumme Geste gebracht, die Strecklage des Leichnams hat, und auch Darstellungen, wie die Exterſche Kreuzigung, in der die Blutlachen die koloristische Hauptsache sind, während zeichnerisch die von den Stricken herausgetriebenen Muskeln der Schächer als sensationelles Hauptbeiwerk erscheinen, können nur als unkünstlerische Geschmacklosigkeiten bezeichnet werden. Aber derlei Anstößigkeiten bietet Stuck nicht. Seine Bilder sind keine eigentlich religiöse Malereien, aber Pietät und Ehrfurcht vor dem großen Stoffe ist in ihnen.



Abb. 79. Das Geheimnis

wirkt ohne jedes Beiwerk nur durch die Linie ergreifend. Das in Starre aufgerichtete Leben, der in Starre hingestreckte Tod: ein Kreuz zweier sich schneidender Linien. Man kann in Einfachheit nicht ergreifender sein.

Mächtiger, bewegter, der Höhepunkt des rechten Schächers mit den raubtierhaft gekrallten Fingern. Unten aber wütet der Pöbel, kreischt und zetert mit aufgerissenen Mäulern die menschliche Bestie und sticht nach dem Sterbenden mit wilden, blutentflammten Augen.

Aber dieser Lärmschwall verhallt vor



Abb. 80. Studienkopf.

eines Dramas die Kreuzigung. Der stürmisch gewonnene Gipfelpunkt einer Tragödie, die zum Mittelpunkt einen Gewaltigen hatte, den die Meute mit Behagen zerreißt. In gewaltigen Zügen alles, monumental schön zusammengefaßt mit wuchtiger Kraft. Diese große Stille auf der Stätte des großen Leidens: kein Klagelaut aus dem Munde der Liebe; nur ein Röcheln der stummen Sprache der tiefschönen Farben, der strengschönen Linien da oben. Rhythmisch feierliche Linien, rhythmisch feierliche Farben. Da ist der schwarze Mantel des einen, der die ohnmächtige Maria hält, und desselben schön herunterfallendes Blondhaar, — nichts ist vom Antlitz zu sehen, keine Bewegung kündet Schmerz, aber ein tiefer, mächtiger Grundton geht von diesem

Schwarz im Vordergrunde aus. Das ist die rechte Symbolik im ganz Einfachen. Wundervoll stechen gegen diese dunkle, beherrschende Grundfläche die wenigen starken Farben ab, das große Stück Rot des einen Mantels und ein kleines, aber sehr lebhaftes Stück Grün. Etwas Dunkeltöniges, Wuchtiges, Drohendes über dem Ganzen. Die braunrote Scheibe der Sonne, mit hellrotem Hofe dicht überhäupten der Menschen hangend, ist der Ausklang dieses wundervollen Accordes.

In diesem Bilde hat sich Stuck bereits ganz gefunden; man kann sagen, daß er eine Kreuzigung heute im ganzen ebenso darstellen würde; er würde nur etwa auf den bewegten Hintergrund der fluchenden Menge verzichten.

Ebenso ist die „Versuchung“ (Abb. 62) ein Werk, das, wenn es auch zeitlich etwas weiter zurück gehört, in die Reihe der Bilder aus seiner reifen Zeit zu setzen ist.

„Schönheit mit lebendigem Inhalt“, dieses Wort aus dem Ardinghello, das Feuerbach in sein „Vermächtnis“ herüber genommen hat und das für alle Malerei, die zugleich schmücken und etwas aussagen will, ein hohes Ziel bedeutet, trifft auf dieses Werk zu. Man kann von ihm sagen, daß es zugleich schön und „reizend“ ist, — doch muß man „reizend“ in einem volleren Sinne nehmen, als er gemeinhin mit diesem Worte der höheren Töchterschule verbunden wird. „Liebreizend“ drückt dies noch deutlicher aus.



Abb. 81. Zauberwald.

Es wird hier für Adam auf mildernde Umstände plädiert, und man muß schon ungeheuer moralisch sein, wenn man angesichts dieser entzückenden Eva, die mit jeder Hand zu schönen Dingen lockt, den wie mit einer Reflexbewegung zugreifenden

Adam verdammen wollte, weil er so schnell bereit ist, in den Liebesapfel zu beißen. Es gibt Dinge, die einem jungen Manne die Besonnenheit rauben können, und wenn auch eine Schlange in der Nähe wäre, die recht giftig zuschaut und allbereits ein Bein des Unbesonnenen umschlungen hat. Da steht er, mit einem Bein in der Sünde, mit dem anderen in Blumen des Paradieses, Adam homo insipiens, und keine Schlange und kein Gott wird ihn abhalten, mit beiden Beinen in die Sünde zu springen.



Abb. 82. Studienkopf.

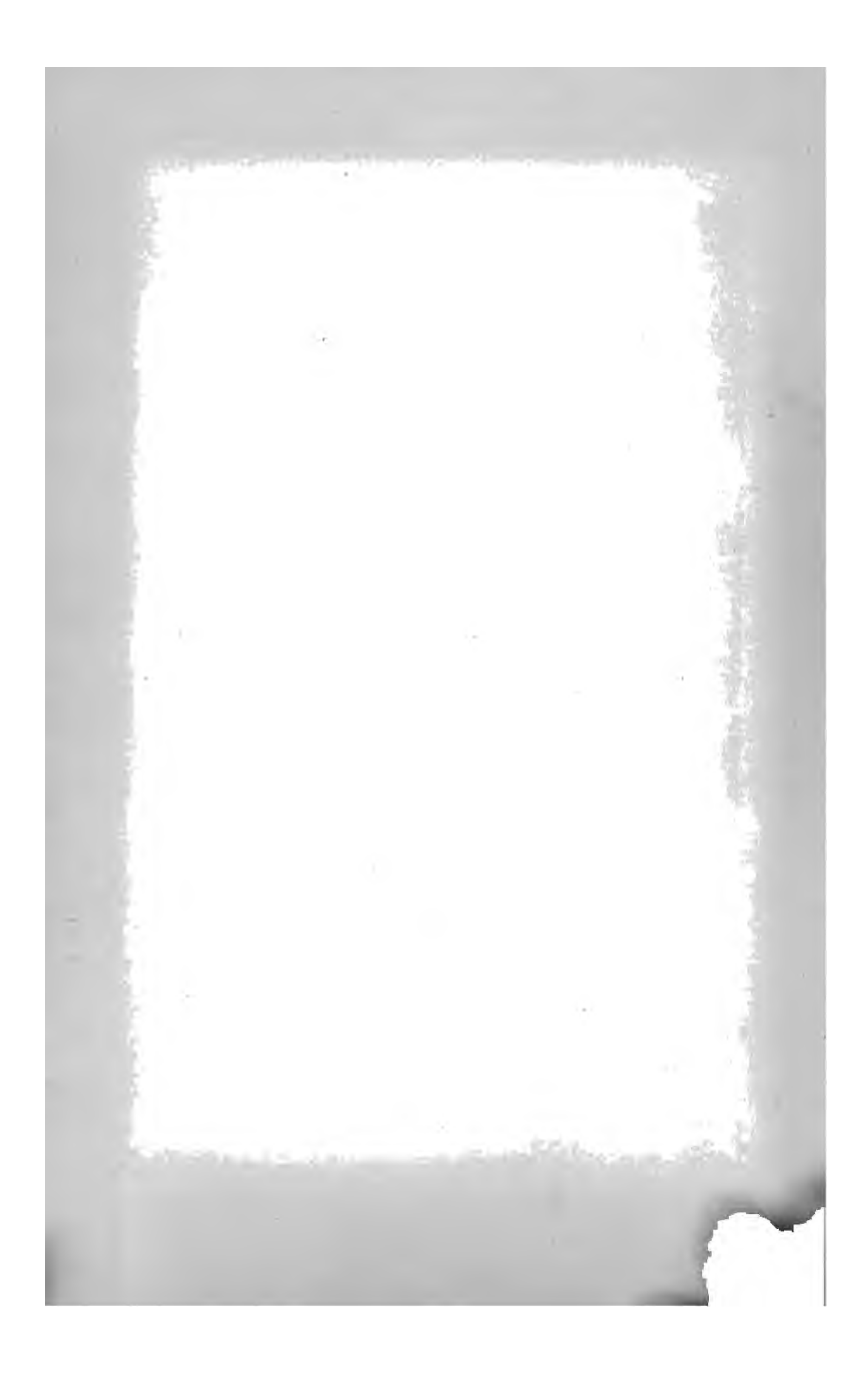
Der Apfel glüht, und Eva lacht.
Gib, gib, daß ich genieße,
Und wäre es die letzte Nacht
In Gottes Paradiese.

Es wird Leute geben, die diesem Bilde die Tiefe absprechen, weil es keine „Abgründe der weiblichen Seele“ enthüllt und nichts von dem grimmigen „Kriege der Geschlechter“ verkündet, der nach der Aussage profunder Männer seit Anbeginn der Welt tobt. Daran ist wieder das Stucksche Heidentum schuld, diese Weltanschauung einer lachenden Philosophie, die so verrucht ist, vor lauter Schönheit keine Abgründe zu sehen. Wie seicht! Wie leer! Wie oberflächlich! Man muß schleunigst Strindberg und die kleineren Kirchenväter des Grauens vor dem Weibe citieren, um etwas Tiefenrauch der Erkenntnis zu atmen nach dieser gewöhnlichen Atmosphäre der Schönheit. Ach ja! Diese Art Kunst ist eine schlimme Versuchung. Sie stammt sicher von der Schlange, der ein braver Mann den Kopf zertreten soll.





Abb. 83. Die Sünde.



Immer malt sie Hexen, und immer malt sie sie schön. Da ist gleich wieder eine und steht ruchlos nackt auf einem Pokale. Die Hexe des Rausches, die Teufelin des Alkohols, die sich die Larve „Wahrheit“ vorhält und demaskiert Katzenjammer heißt. Apage Sanatas! In vino veritas? (Abb. 74.) Nicht doch! In vino insanitas!

Die Moral ist eine schlechte Kunstkritikerin, so notwendig sie als Kritikerin des Lebens nicht bloß für die Masse, sondern für jeden einzelnen ist. Wappnen wir uns immerhin mit ihr fürs Leben, aber wo es Kunst gilt, wollen wir bei der Schönheit bleiben. Im Paradiese gab es keine Moral, und die Kunst ist wiedergewonnenes Paradies. Glücklich der, dem es gegeben ist, unter Führung guter Meister dort zu wandeln und, aller Freude Herzens und der Sinne voll, zu genießen, ohne scheu nach dem Engel mit dem Flammenschwerte zu schielen. Der steht draußen und sorgt dafür, daß keine Unberufenen eintreten, keine Lüsternen und keine Schnüffler, denn beide sind Lästerer des Schönen.

* * *

Die „Kreuzigung Christi“ (Abb. 63) bedeutet unstreitig einen Höhepunkt im Entwickelungsgange Stucks. Es folgt darauf eine Reihe von Werken weniger monumentaler Natur, die bald lyrisch, bald spielerisch dekorativ anmuten; es ist, als ob sich der Künstler in ihnen von jenem großen Werke erholte. Sie sind die Spätlinge seiner zweiten Schaffenszeit, von der gesagt wurde, daß sie als Ganzes noch nicht den reifen Stuck zeigt, wenn er sich in einzelnen Stücken auch schon meisterlich offenbart. Auf sie folgt dann der „Krieg“ (Abb. 92), dasjenige Bild, mit dem seine reife Zeit anhebt, seine jetzige Zeit, von der wir glauben dürfen, daß sie



Abb. 84. Herbstabend.



Abb. 85. Studienkopf.

heißt hier nicht Schluß des Schaffens, Abnahme der Fülle, sondern Schluß des Suchens, Tastens, Abnahme der Unsicherheit im Ziele und in den Mitteln. Im übrigen ist schon gesagt worden, daß diese ganze Einteilung nicht peinlich genommen sein will.

* * *

Die Werke, die zwischen der „Kreuzigung“ und dem „Krieg“ liegen, sollen deshalb, weil sie kleineren Umfangs und nicht von so wuchtiger

noch lange andauern wird, denn Stucks Begabung sieht gar nicht danach aus, als ob sie bald verausgabt sein könnte.

Andererseits hat es aber auch nicht den Anschein, als ob Stuck noch einmal wesentlich andere Bahnen einschlagen würde. Man darf also wohl schon von einer Zeit des Abschlusses seiner Persönlichkeit als Künstler reden, so mißlich es im allgemeinen ist, beim Schaffen eines Lebenden, der noch jung ist und in der reifen Kraft steht, von einem Abschluß der Entwickelung zu sprechen. Abschluß



Abb. 86. Studienkopf.



Abb. 87. Prinzregent Luitpold von Bayern.



Abb. 88. Der Tanz.

Art sind, keineswegs gering geschätzt und übergangen werden. Ihre Betrachtung ist schon auch deswegen nötig, um zu zeigen, wie reich an Nuancen das künstlerische antiken Wandmalerei denken. Die Auffassung ist nicht minder antik, wenngleich die Tanzhaltung des schönen Paares mehr an den deutschen Walzer erinnert, als an



Abb. 89. Entwurf zu einer Wandmalerei.

Wesen Stucks ist, das immer mehr als Charakterbild aus einem Gusse erscheint.

Im „Tanz" (Abb. 88) spricht sich die dekorative Absicht aufs deutlichste aus. In den Farben auf ein paar starke Töne beschränkt, in den Linien von kräftigster Ausprägung der Umrisse, — man kann an den Stil der antike Reigen. „Vater Faunus bläst die Flöte", wie es in dem Gedichte eines jungen Poeten, A. W. Heymel, heißt, der in diesem Zusammenhang genannt zu werden verdient, weil er das Dionysische, das Stuck gern malt, ebenso gern in Verse faßt, die zwar nicht die strenge und simple Linie



Abb. 90. Studienkopf.

des wesensverwandten Malers haben, wohl aber dieselbe heiße, sinnliche Bewegung. Vater Faunus, aber in zwei Exemplaren, — vielleicht aus musikalischen Gründen, oder, wahrscheinlicher, um der dekorativen Symmetrie willen. Auf alle Fälle: es wird nach faunischen Pfeifen getanzt, und das will heißen, daß Tanz bewegte Liebe ist.

Faßt euch, fühlt euch, dreht euch um,
Springen, Schweben, Wiegen,
Kleid und Haare fliegen,
Alles will sich schmiegen;
Faunus weiß, warum.



Abb. 91. Das Laster.

Er ist auch im Dunkel des buschigen, abendlichen Haines, in den das Liebespaar im „Abend“ (Abb. 72) schreitet. Das ist ein schönes Bild und gehört zu den Abendstimmungsgedichten des Meisters, von denen die Rede vorhin war. Aber es hat einen unschönen Fleck. Sehr zum Schaden des Bildes hat Stuck auf ihm moderne Menschen als Staffage benutzt. Das liegt ihm offenbar nicht. Seine nackten Gestalten leben; diese bekleideten sind wie angezogene Puppen. Aber auch wenn sie mehr Leben und den Reiz hätten, den moderne Kleidung unter den Händen von Künstlern zeigt, die das auszudrücken wissen, sie würden hier doch nicht am rechten Platze sein. Stucksche Landschaftsstimmungen vertragen den modernen Menschen nicht, zum mindesten nicht den modern angezogenen.



Abb. 92. Der Krieg.

Hätte Stuck den einsamen Reiter im „Herbstabend“ (Abb. 84) ebenso deutlich modern angethan, so würde auch dieses köstliche Bild an Stimmung und Harmonie eingebüßt haben. So, als Silhouette, unter der man alles vermuten kann, wirkt es im schönsten Einklange zu diesem volltönigen Abendliede. Das Bild erinnert in seiner poetischen Kraft an Thoma, nur daß es

nicht dessen Milde, sondern etwas Herbes, fast Düsteres hat.

In der „Neckerei“ (Abb. 77) ist Faunus selber thätig, aber nicht der Vater, sondern der Sohn. Hier haben wir wieder den ganzen Stuck, und an diesem Bilde sehen wir, wie er sich entwickelt hat. Schon aus den Reproduktionen ist zu erkennen, welch ein Unterschied zwischen dieser „Neckerei“ und der früheren (Abb. 42) besteht, wo die zwei, Faun und Mädchen, sich um einen Baumstamm jagen. Dort Farbengeriesel, zitternde Luft, tropfendes Licht; hier alles Farbige in Ton gebracht, auf Kontrast gestellt, saftig, massig. Auch die Kühnheit der Auffassung hat sich sehr merklich gesteigert, in demselben Maße wie die Sicherheit, mit der der Meister jetzt den Akt behandelt.

Denselben Fortschritt weist das Bild auf, das den etwas farblosen und nicht recht Stuckisch wirkenden Namen „Im Zauberwalde“ (Abb. 81) führt. Hier vertragen sich Hirsch- und Pferdemensch, die sich auf der „Phantastischen Jagd“ einander so feindlich weh thun. „Lustwandel“, dieses etwas biedermeierisch anmutende Wort, wäre ein besserer Name für dieses schöne Bild, denn das ist in ihm ausgedrückt:

„Wie zwei zusammen spazieren gehn
Und sich die schöne Welt ansehn.“

Hat es wohl eine Biedermeierzeit unter den Centauren gegeben? Man möchte es



Abb. 93. Juliane Déry.



glauben, wenn man die zwei sieht, wie klug sie reden, wie fein sie lauschen.

„Und der Papagei,
Ist auch dabei,
Und der Kakadu
Mit viel Geschrei.“

Alles ist munter, nett und friedlich auf diesem Bilde, das ganz Behaglichkeit ist. Hier ist der deutsche Humor über den Künstler gekommen, der sonst lieber italienisch spricht, eine Sprache, in der man leichter pathetisch als gemütlich wird.

Dafür hat er sich dann freilich in der „Sünde“ (Abb. 83) entschädigt, dem unter seinen Bildern, das vielleicht am meisten „Erfolg“ gehabt hat. Er hat es zweimal gemalt; die Reproduktion in diesem Buche gibt die zweite Fassung.

Aber schon ehe er die Schlange und das Weib symbolisch zusammen malte, hat er dieses Beieinander und Miteinander bildlich zum Ausdruck gebracht: in der Radierung, die er „Sinnlichkeit“ (Abb. 15) nennt, und später hat er sie noch zweimal malerisch zusammen behandelt: in zweien seiner späteren Gemälde, die ebenfalls diesen Namen führen. Es muß also etwas an diesem Stoffe sein, das ihn besonders lockt.

Ist es bloß der „Gedanke“? Hatte Stuck lediglich das Bedürfnis, ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfmal mit erhobenem



Abb. 94. Centaurenkampf.

Finger zu lehren: Sünde und Sinnlichkeit = Weib = Schlange? Diese Idee ist am Ende nicht so gar neu und interessant, ganz abgesehen davon, daß sich darüber streiten läßt, ob das Symbol eigentlich zwingend ist.

Der „Erfolg" kam allerdings wohl daher, daß das Publikum so schnell auf das Symbol einging und sich daran erinnerte, daß in gewissen Romanen ein „Ha, du Schlange!" zu den beliebtesten Requisiten männlicher Empörung gehört. Es pflegen ja überhaupt die Bilder am schnellsten beliebt zu werden, auf die sich der denkende Deutsche am leichtesten einen Vers machen kann, und wenn dabei ein bißchen leises Gruseln mit heraus kommt und so ein ungewisser Rest von Deutsamkeit oder Nichtdeutsamkeit übrig bleibt, der Anlaß zum Weiterspinnen des Bilderrätsels gibt, so ist der Erfolg doppelt breit und weit.

Aber den Maler und Radierer Stuck reizte wohl etwas anderes. Schlange und Weib stehen gut zu einander, sowohl in den Linien wie in der Farbe. Auf der Radierung (Abb. 15) ist es der im Stoff gegebene Kontrast von Schwarz und Weiß, der Glanz der Lichter auf der Schlangenhaut als Nebenton, das Ineinandergehen gleichartiger Linien. Als der Zeichner, der Radierer dies erschöpft hatte, wollte der Maler sein Teil, und er ließ nun auch die Farben zusammenklingen in Kontrasten, die im ganzen Harmonie wurden. Das ergab ein Werk von großer Kraft und schöner Wucht, und das nackte Stück Fleisch, umrahmt von



Abb. 95. Studie zum „Centaurenkampf".



Abb. 96. Studienkopf.

Schlange und Haar, ist in der That ein köstliches Stück Malerei, an sich schon von schönster Wirkung, auch wenn man sich nicht in den Bann des naiv träumerischen Ausdruckes gibt, den dieser Frauenkopf neben dem schillernden Hornschädel der rachenaufreißenden Schlange hat.

Es soll mit alledem nicht gesagt werden, daß Stuck zu diesem oder einem anderen Stoffe nur aus malerischen Gründen gelangte und daß er bloß aufs Äußerliche geht. Wie er, um Goethesche Worte zu brauchen, ein Künstler ist, der „durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt“, so ist er doch auch ein Künstler, bei dem man den Schluß dieses Goetheschen Satzes mitcitieren kann, in dem es als Forderung heißt: „Daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemütes zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistisch-Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk eine solche Gestalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“

Auch in der „Medusa“ (Abb. 66), wo nochmals Schlange und Weib verbunden sind, doch in anderem Sinne, zeigt sich Stuck als ein Künstler, der schaffend beweist, daß er nach dem Ziele strebt, das Goethe in diesen Worten wundervoll präg-

und nordischen schwer, ja beinahe unmöglich erscheine, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabey zu erhalten", und Heinse läßt den Ardinghello über Dürer sagen, daß er zum „Hohen und Schönen der Kunst nicht gelangt sei, weil niemand aus seiner Nation und Zeit könne". Sie haben geirrt, und sie würden es mit Freude bekennen, daß die Kunst im Norden einen Aufschwung genommen hat, wie er zu ihren Zeiten für unmöglich gehalten werden mußte, und sie würden gerade vor einer Persönlichkeit, wie Stuck, mit besonderer Freude und Anteilnahme verweilt haben, da sich in ihr das schaffend erfüllte, was sie immer lehrten: Rückkehr zu den Traditionen der alten Kunst, Aufstellung der „Kunstwahrheit" nicht „Naturwirklichkeit" als den höchsten, erreichbaren Gipfel, Erfassung des Menschen als „höchsten, ja eigentlichen Gegenstand bildender Kunst"; reinliche Scheidung der Künste, nicht Vermengung; denn „eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse" (Einleitung zu den Propyläen).

Wir sahen, wie Stuck, zum Maler werdend, in der Zeit des siegreich zum Durchbruch gekommenen Naturalismus in dessen Schule ging,



Abb. 98. Sirene.

aber, schnell den Abgrund zwischen Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit erkennend, sich zu den Alten bekannte; wir sahen, wie er, trotz seiner Begabung für die Stimmungslandschaft, sich von der Landschaft mehr und mehr entfernte und, unablässig den nackten Menschen studierend, zum Figurenmaler wurde; und wir sahen ferner, wie er immer mehr erkannte, daß Malerei zuerst und vor allem Malerei sein müsse, unbeschadet freilich des notwendigen poetischen Gehaltes, den jedes Kunstwerk haben muß, soll es nicht bloß Kunststück sein.

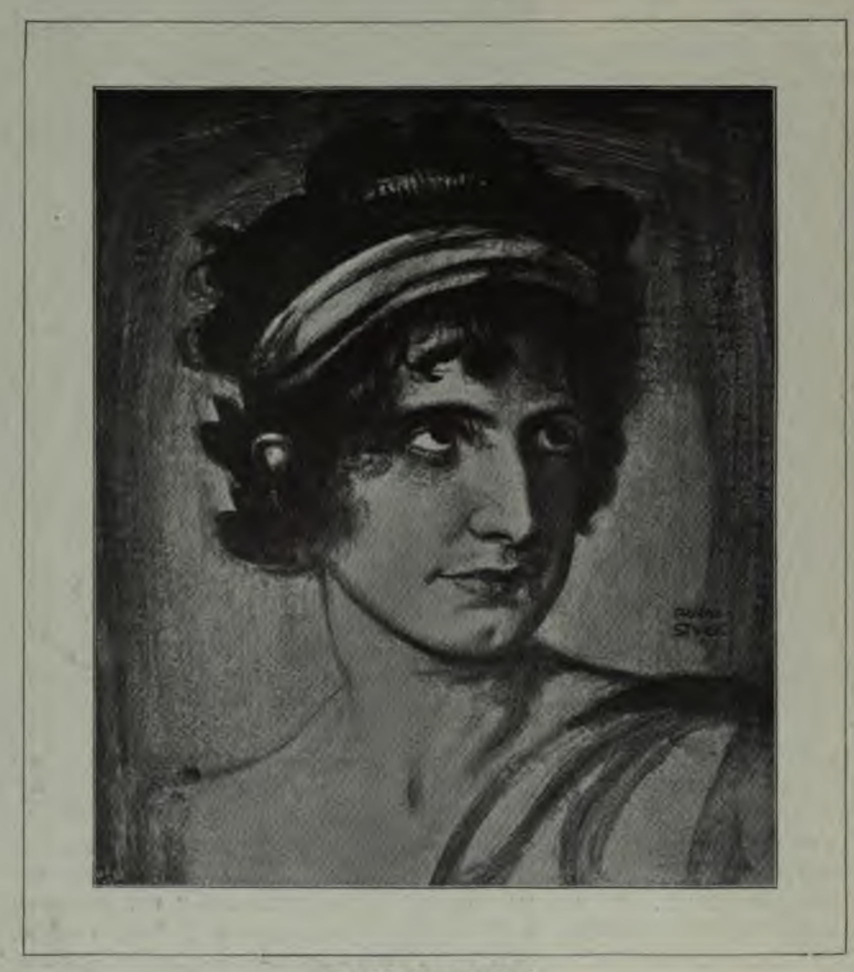


Abb. 99. Studienkopf.

Wenn wir kurz aussprechen wollen, was die Werke seiner letzten Zeit von den früheren auszeichnet, so ist es dies: er erkannte alles dies, worauf ihn der Instinkt von Anfang an hingewiesen hatte, jetzt mit voller Klarheit; er hielt sich noch mehr an die Alten, wandte sich noch mehr zum rein Figürlichen, entwickelte noch mehr den Maler in sich. Daß er trotzdem nicht aufhörte, ein Moderner und ein Poet zu sein, daß er dadurch nicht zum Archaisten und Oberflächler wurde, wird sich bei Betrachtung der hauptsächlichsten seiner letzten Werke zeigen.

* * *

Mit dem „Krieg“ (Abb. 92) überschreitet er die Schwelle zu seiner Reifezeit. Keines seiner früheren Werke macht so den Eindruck malerischer Monumentalität wie dieses. Der Wächter des Paradieses war gewiß monumental, aber nicht malerisch; die Kreuzigung Christi war schon monumental und malerisch, aber doch nicht in diesem Maße.

Stuck symbolisiert den Krieg; er stellt ihn durch eine Gestalt dar, die wir wohl als Gottheit des Krieges, nicht aber als Mars ansprechen dürfen; er wählte kein vorhandenes Symbol; er schuf ein neues, zu dem ihm kein Mythos, sondern eher Napoleon das Modell war. Es geschieht hier das, was in den „Propyläen“ so ausgedrückt wird: „In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten



Abb. 100. Die Sphinx.

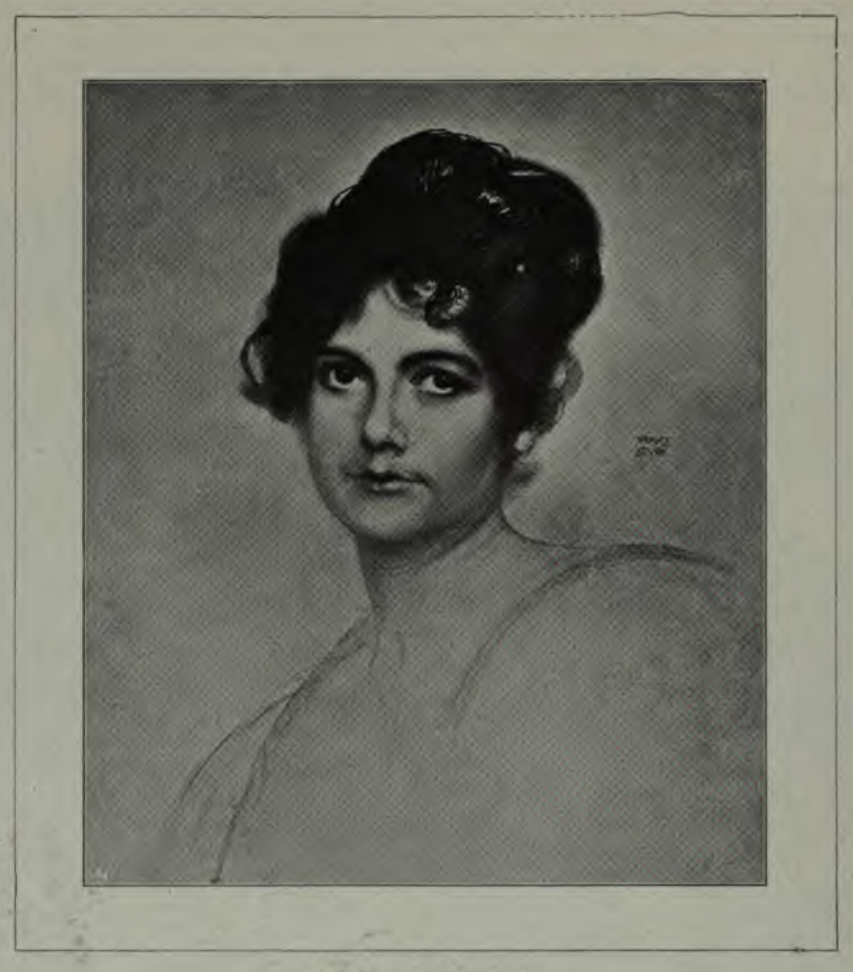


Abb. 101. Studienkopf.

Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen, uns bildlich zu erscheinen, nötigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen und den Augen anschaulich zu werden." Auch die weiteren Worte an derselben Stelle dürfen mit Beziehung auf dieses außerordentliche Werk angeführt werden. Es heißt da: „Den Göttern, als Wesen, die über alle Not, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen ... Bei Gestalten, welche schrecken sollen ... nimmt sich die echte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann."

Vielleicht darf gesagt werden, daß Stucks Werk diesen Forderungen noch gerechter wäre, wenn die Leiber der Erschlagenen fehlten, denn wenn sie auch geeignet sind, das Gefühl des Grauens zu erhöhen, so stören sie doch die gewaltige Einfachheit des Symbols, das allein schon völlig genügt, den Betrachter zu ergreifen. Stuck hat zu viel höheren Kunstgeschmack, als daß die Versuchung an ihn herangetreten wäre, in dem Leichengewühl alle Scheußlichkeiten

der Fleischbank auszubreiten, aber er widerstand nicht dem Reize der Aufgabe, nackte Körper in Lagen darzustellen, die dem Maler besondere Schwierigkeiten bieten. Es wird hier, wie auch sonst manchmal von ihm, eine Kraftprobe angestellt, die zwar bestanden wird, aber nicht eigentlich im künstlerischen Interesse des Ganzen ist. Freilich kam in diesem Falle hinzu, daß er einen hellen Kontrast brauchte, von dem sich die dunkle Masse des Gaules und des Hintergrundes wirksam abheben konnte, und es mag sein, daß dieser auf andere Weise schwer zu finden war.

Aber auch mit diesem Vordergrund von Leichen bleibt Stucks „Krieg" ein gewaltiges Werk, schön bei allem Grausigen, tief bei aller Einfachheit. Wenn einmal eine Zeit kommen sollte, in der man vom Krieg nur noch in Zeughaussammlungen Kunde erhält, so wird man aus diesem Bilde, aus diesem Symbol des Krieges, nicht weniger von seinem inneren Wesen erfahren, als aus aufgestapelten Kanonen, Gewehren und Bajonetten. Denn hierin ist seine Seele und seine — Schönheit. Es ist der Krieg als Gottheit, modern gesprochen als Naturnotwendigkeit. Vielleicht hat Stuck unrecht, ihn so aufzufassen, vielleicht ist er bloß ein Wahn, ein Götze, ein Vitzliputzli,



Abb. 102. Scherzender Centaur.

den unsere glücklicheren Nachkommen absetzen und ins Kuriositätenkabinett verweisen werden, aber hier handelt es sich nicht um die Frage der Auffassung und ob Franz Stuck recht hat oder Bertha von Suttner, sondern darum, ob diese Auffassung eindringliche Kunstwahrheit geworden, ob auch dieser Wir können mit aller Hoffnung und gläubigem Herzen die Augen vor diesem Bilde schließen und den inneren Blick nach dem Sitzungssaale der „Friedenskonferenz" im Haag wenden und werden doch sagen müssen: „Das Bild ist schön."

* * *



Abb. 103. Beethoven.

Auffassung Schönheit abgewonnen ist. Wir sehen den müden Gaul, die abgetriebene Kreatur, und sehen den schrecklichen Gott in seiner Sehnigkeit und Muskelmacht, einen Leib aus glühender Bronze, einen Kopf aus kaltem Erz, Lippen wie gestraffte Bogensehnen, Augen wie Schleudern des Todes — und ein goldener Lorbeerzweig sagt: „Die Krone dem blutigen Schwerte."

Indem wir die Bilder der letzten Zeit Stucks betrachten, finden wir unter ihnen mehrere, die stofflich Wiederholungen früherer Werke sind oder wenigstens ganz nahe verwandte Stoffe behandeln. Es reizt, zuerst diese zu betrachten, um an Beispielen vergleichend zu zeigen, wie Stuck in Auffassung und Darstellung gleicher Stoffe sich gewandelt hat.

Das erste Bild mit dem Titel „Rivalen" (Abb. 41) wurde an seiner Stelle besprochen; sehen wir uns nun das zweite mit dem gleichen Inhalt an (Abb. 94). Bild vornehmlich Stimmung: Regen, Grau, Düsterheit; die Gestalten haben wenig Kontur; die Farbe ist ein Durcheinanderweben, Schleiern. Hier dagegen der Hauptton dra-



Abb 104. Das böse Gewissen.

Hier wie dort Kampf ums Weibchen, hier wie dort der Augenblick der Entscheidung dargestellt, hier wie dort die Centaurin, um die es gilt, als Zuschauerin. Der Stoff also völlig gleich. Die Behandlung aber grundverschieden. Jenes erste matisch; alles fest gestaltet; die Farbe kontrastreich, in starken Flächen massig bestimmt. Jenes Bild wie ein Gobelin, dieses ganz klare Malerei. Dort Auflösung der Farbe, hier vollste farbige Kraft. Schimmern dort, hier Leuchten. Etwas Un-



Abb. 105. Studie zum „bösen Gewissen“.

gewisses, Weiches entsprach im ersten Bilde dem Ausdruck der Centaurin; hier ist alles fast brutal entschieden, männlich animalisch. Der Blonde auf dem ersten Bilde kann sich vielleicht noch erschöpft in den Busch schleppen; dieser Besiegte hier bleibt mit zerschmettertem Schädel auf dem Plan. Beim ersten Bilde kann man sagen, daß es vornehmlich lyrisch, balladenhaft wirkt; dieses wirkt in erster Linie malerisch und dann dramatisch.

Ähnliches müßte bei allen diesen Bildern, die früher behandelte Stoffe wiederholen, gesagt werden. Hinzu kommt aber noch und vor allem eine außerordentlich gesteigerte Kraft in der Darstellung des nackten Körpers.

In der Darstellung des nackten Menschen hat Stuck jetzt eine Höhe erreicht, die in der modernen deutschen Malerei einzig ist, nur der Radierer Klinger kann neben ihm genannt werden. Auf diesem Gebiete scheint es für Stuck keine Schwierigkeiten mehr zu geben, und manchmal drängt sich die Empfindung auf, daß er nach Stoffen sucht, die besonders schwierige Aufgaben darin stellen.

Eine förmliche Häufung solcher Probleme für den Aktmaler zeigt „Das böse Gewissen“ (Abb. 104). Ein atemlos fliehender Mann, drei fliegende Frauengestalten um ihn, hinter ihm. Das Problem ist mit souveräner Sicherheit gelöst. Ein stürmisch bewegter menschlicher Körper wie dieser Fliehende gehört zu den seltensten Leistungen malerischer Kunst, und ganz erstaunlich sind die Bewegungen der fliegenden Weiber gelungen, wenngleich bei allen solchen Darstellungen

immer ein Rest von auch künstlerischer Unglaublichkeit bleibt. Nehmen wir dazu die ganz grandiose farbige Komposition und die Kraft des Ausdruckes in den Mienen der vier Gestalten, so können wir nicht umhin, das Bild zu den stärksten Leistungen der malerischen Kunst Stucks zu rechnen.

Bedenken muß nur eines an diesem Bild erregen — der Titel. Stuck hätte auch hier für denselben Stoff denselben Namen wählen sollen: die Furien. Der Unterschied zu dem früheren Bilde (Abb. 56) ist nur, daß er dort die lauernden, hier die verfolgenden dargestellt hat. Aber es sind die Furien der Antike, es ist nicht das böse Gewissen des Christentums, was er darstellt.

Ist das Wortklauberei? Es mag so scheinen, und es mag auch den Anschein haben, als sei es vom Überflusse, nicht bloß das Bild, sondern auch seinen Titel zu kritisieren. Aber man frage sich einmal, ob der Titel eines Bildes wirklich so etwas Nebensächliches ist. Man weiß ja, daß manche Künstler, wie z. B. Böcklin, ihre Werke ohne Titel hinausgeben, und daß erst der Kunsthandel oder die Kritik den Taufpaten macht. Damit sagen solche Künstler aber nur, daß sie der sprechenden Kraft ihres Werkes genug Zutrauen schenken, um keine falsche Auffassung befürchten zu müssen. Sie enthalten sich des Kommentars, weil er ihnen überflüssig erscheint. Wenn aber, wie es mit Recht die Regel ist, der Künstler diesen Kommentar und Hinweis gibt, so bedeutet das mehr als eine belanglose Etikette. Es ist ein Bekenntnis seines Zieles, und wir sind berechtigt, das Bild daraufhin zu beurteilen, ob der Künstler das von ihm ausdrücklich bekannte Ziel auch wirklich erreicht hat, oder ob er dahinter zurückgeblieben ist.



Abb. 106. Studie zum „bösen Gewissen“.



Abb. 107. Susanne im Bade.

So liegt für den Künstler etwas Gefährliches in der Betitelung seiner Bilder, und mancher thäte besser, seine Absichten zu verschweigen. Es wird oft damit nur der Nachweis schöpferischer Unzulänglichkeit geliefert. Geradezu bedenklich aber



Abb. 108. Tänzerinnen.

ist es und leider recht häufig, post festum einen Titel auf gut Glück zu erfinden; das ist oft künstlerische Vorspiegelung falscher Thatsachen, und man entdeckt leicht,



Abb. 109. Studie zu den „Tänzerinnen“.

daß der Künstler sich nur interessant machen wollte, indem er für ein gleichgültiges Werk einen symbolischen oder gar mystischen Titel wählte.

Bei Stuck kann davon nicht die Rede sein; er hat sich mit dem Titel nur vergriffen. Was er malte, war wiederum das Symbol der rächenden Göttinnen, die einen Verbrecher verfolgen, — eine durchaus antik heidnische Vorstellung also. Diese schwebte ihm vor, diese lag in seinem ganzen Wesen. Was ihm aber gerade nicht liegt,



Abb. 110. Ägypterin.

ist die Darstellung rein innerer Vorgänge, die eine Gestaltung im eigentlichen Sinne nicht zulassen, die man vielleicht allegorisieren, aber nicht symbolisieren kann. So etwas ist der eminent christliche Begriff des bösen Gewissens. Dieses ist ja nicht die Furcht vor der Rache der Götter oder Gottes, sondern die Strafe der Unthat in sich selbst. Man könnte es darstellen, wie Stuck es bei Lucifer dargestellt hat, durch den Ausdruck des innerlich Belasteten, oder man kann es allegorisieren, wie man Laster oder Tugenden allegorisiert; wenn man es aber mit Zuhilfenahme fremder Symbole ausdrückt, so entfernt man sich von seinem Wesen um die Abgrundweite von Weltanschauungen.

Nein, dieses Bild ist keine christliche Allegorie, sondern ein antikes Symbol, und es ist schade um seine Schönheit, daß sie christlich getauft wurde.

Mit demselben Rechte hätte Stuck seine Allegorie der Sinnlichkeit „Venus“ nennen können. Es wäre der umgekehrte Fehler gewesen, indem er eine nicht antike, eigentlich christliche Auffassung zwar christlich allegorisiert, aber als antikes Symbol ausgegeben hätte.

Wir verlassen diese Auseinandersetzungen gerne und wenden uns wieder direkter Betrachtung zu.

Eine wirklich christliche Darstellung, wenn auch mit allen Mitteln aus der Rüstkammer antik ästhetischer Kultur, das will sagen: eine Darstellung christlichen Stoffes in antik schöner Form, taucht auf: Das verlorene Paradies (Abb. 115).

Es gibt ein Bild aus Stucks frühester

Zeit, das denselben Titel hat, in der Komposition aber ganz davon verschieden ist, und es gibt ferner ein Bild aus derselben Zeit, das sich zwar anders nennt („die Vertreibung aus dem Paradiese") und von kleinerem Umfange ist, aber schon ganz die nämliche Anlage zeigt.

Das erste „Verlorene Paradies" war ein überaus kühnes Stück Malerei: Ein feuchtes dunkles Riesenthor, himmelaufgetürmt aus seltsamem Gestein: ein schmaler Spalt dazwischen; dahinter ein Farbenflimmersprühen sondergleichen wie in unzähligen Sonnenrädern, glühfarbenen Blumen, Früchten und Blüten, ganz wie aus einer Danteschen Phantasie; davor der wehrende Engel mit der riesigen Schwertflamme und dem schmalen Reif der weitrunden Gloriole.

Die erste „Vertreibung aus dem Paradiese" stellte die drei Gestalten fast ganz so dar wie das neue „Verlorene Paradies", aber die Landschaft, wenn dort davon die Rede sein konnte, war ganz anders: Graugelbe, trostlose Ferne; stahlschwer, wie eine Mauer, ein dunkelblauer Horizont darum; nichts weiter. Das Ganze gleichtönig, eintönig, bei aller Helle ohne eigentliche Leuchtkraft, durchaus unkoloristisch.

Dagegen das neue „Verlorene Paradies", welch ein Abstand! Der Fortschritt Stucks zeigt sich bei keiner Vergleichsgelegenheit mächtiger als hier. Das erste Bild soll durchaus nicht unterschätzt werden. Es hat etwas unsagbar Rührendes, und die Gestalten von Adam und Eva haben auf ihm einen Reiz des Primitiven, der den viel vollendeteren auf dem neuen Bilde

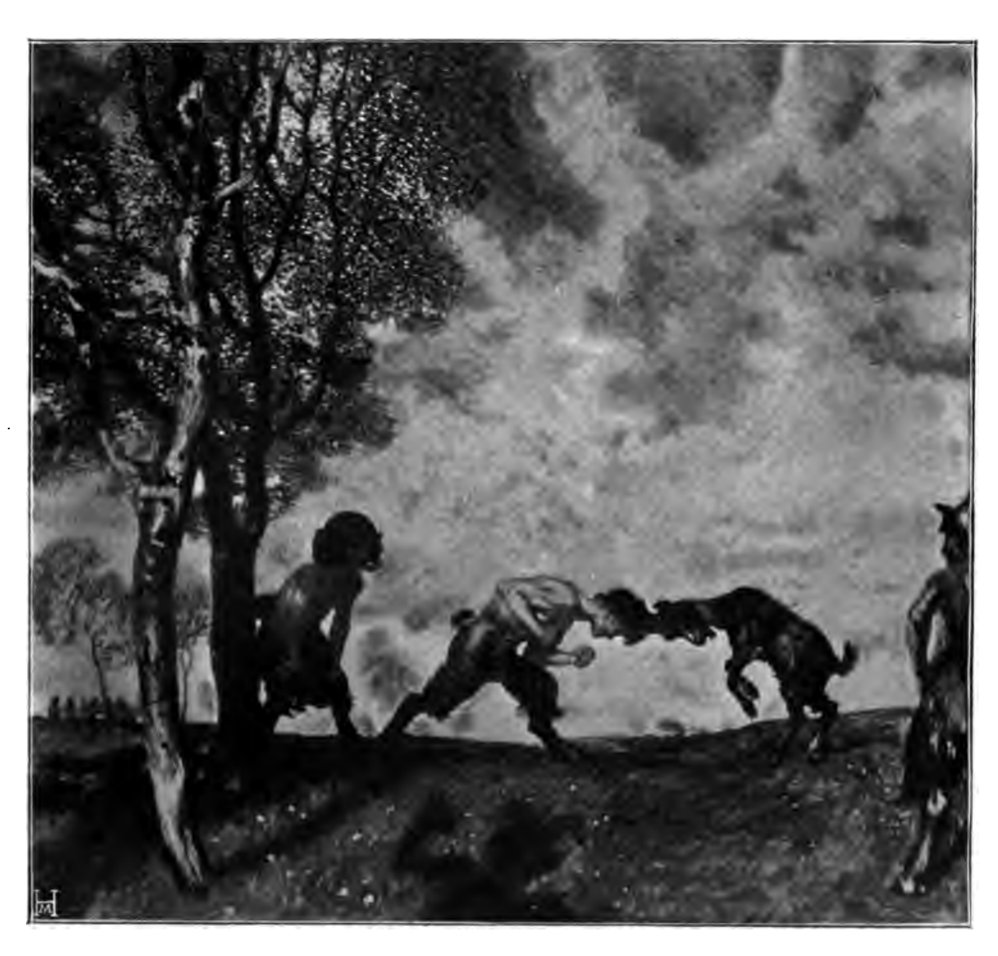


Abb. 111. Spielende Faune.



Abb. 112. Studie zu den „Spielenden Faunen“.

Fassung, welche Kraft und Schönheit in der Formensprache, welche Farbenwucht und -fülle! Dieses Hinausgefegtwerden wie vom Atem Gottes selber, vom Sturm, der die Bäume niederbeugt und den Riesenengel selber zwingt, sich Halt zu geben durch das vorgestemmte Schwert. Ein Brausen und Dröhnen, ein Leuchten der Macht; wie eine Orgelfuge das Ganze. Und bei allem: Malerei in erster Linie, Flächenverteilung, Abmaß der Farbenkräfte, ein Entzücken für das Auge. Da ist nichts Überflüssiges,

fehlt. Aber: welch ein großer, pathetischer, monumentaler Zug in der neuen nichts Ablenkendes, nichts unsicher Hingesetztes, keine leere Stelle. Ein Meisterwerk.



Abb. 113. Studienkopf.



Abb. 114. Bacchantenzug.





Abb. 115. Das verlorene Paradies.



Abb. 116. Studie zum „verlorenen Paradies“.



Abb. 117. Studie zum „verlorenen Paradies“.



Abb. 118. Generalmusikdirektor Hermann Levi.

Nur noch einmal zeigt der Vergleich zwischen einem früheren und einem späteren Werke gleichen Stoffes so mächtig den Fortschritt Stucks: bei der „Sphinx“ (Abb. 100). Und hier kommt noch hinzu, daß die ganze Auffassung sich vertieft, ja den Sinn des Vorwurfs erst recht eigentlich ergriffen hat. Neben dieser Sphinx verschwindet die frühere geradezu, und „Ödipus, der das Rätsel löst“, mit ihr. Weder als Auffassung noch als Malerei vermögen sie einen Vergleich mit diesem Werke auszuhalten.

Hier löst Ödipus wirklich das Rätsel der Sphinx, indem er den Tod von ihr erfährt durch Kuß und Umarmung. Hier ist Stuck einmal groß in der Tiefe, ohne sich doch in ihr zu verlieren, ohne sich als Mystagog zu gebärden wie manche Maler und Dichter, die tief zu sein meinen, wenn sie unklar sind. Dies Symbol hat die Klarheit der Tiefe, behält aber doch den Reiz des Abgründigen, den man nicht mit a und b und c ausdrücken kann. Und es bleibt dabei sinnliche Gestalt, heißes, greifbares Leben, eine Wollust für die Sinne, die sich an Schönheit zu entzücken wissen. Es ist keine Dissertation, es ist ein Kunstwerk.

Die Art der dekorativen Kunst Stucks, sein Streben, dem Auge Genuß zu schaffen, aber doch auch den Geist zu bewegen, läßt sich besser als mit vielen Worten durch Betrachtung dieses Werkes begreifen. Man kann hier das rein ästhetische Wohlgefühl gar nicht mehr absondern von dem seelischen Eindrucke. Hier ist alles restlos in eins geflossen, Harmonie geworden. Komposition, Farbe, Zeichnung, Auffassung: alles geht zusammen, strömt accordhaft aus, ergibt eine große Einheit künstlerischen Genusses.

Wer wollte angesichts eines solchen Werkes mit dem Künstler darüber ins Gericht gehen, daß er sich bescheidet, die Wege der Alten zu wandeln, daß er nicht modern im Sinne derer ist, die rein technisch der



Abb. 119. Studienkopf.

Malerei ganz neue Bahnen gewiesen haben, wie etwa die Neuimpressionisten? Das „Ja, es ist schön, aber doch nicht absolut was Neues“ klingt recht dürftig und eng vor solchen Werken auch in den Ohren derer, die den Pfadfindern der modernen Malerei Achtung und Bewunderung entgegenbringen.

Die Hauptsache bleibt immer, daß ein Künstler just das will, was er kann, und ebendarin unterscheidet sich der fertige Meister vom tastenden Schüler, daß er genau fühlt, was er unternehmen darf und was nicht. Es handelt sich da keineswegs bloß um das technische Können; das ist bis zu einem gewissen Grade für jeden erlernbar, der überhaupt Talent hat, und wir sehen es gerade in der modernen Kunst, wie unglaublich agil die guten Durchschnittsbegabungen im Umlernen sind.

Heute schottisch, morgen spanisch,
Übermorgen ganz japanisch,
Primitiv, dann raffiniert,
Jetzt pastos, dann pointilliert,
Aber immer, bis zum Tode,
A la mode, à la mode.

Das Wichtigere ist die Erkenntnis des eigenen, persönlichen Stoffgebietes, die Erkenntnis der persönlichen poetischen Kraft. Nichts ist unerquicklicher, als zu beobachten, wie begabte Künstler nicht allein den Stil wechseln, wie wenn das ein Maskenanzug wäre, sondern auch direktionslos in allen Stoffgebieten, allen Stimmungsnuancen herumirren, sich bald intim, bald pathetisch gebärden, heute naiv, morgen blasiert thun. Selbst den Allergrößten bleibt es versagt, alles meisterlich zu können, und nur den Allergrößten ist es erlaubt, sich ungestraft in allem zu versuchen. Aber auch sie lassen das wohl bleiben.

Daß der zukünftige Meister als Schüler irrt und schwankt, ist dabei selbstverständlich; auch die Größten haben durch Irr-



Abb. 120. Studienkopf.

tümer gelernt. Aber zum Wesentlichen der Meisterschaft gehört, daß sie sich in gerader Linie zum Ziele bewegt. Das nennen wir dann die persönliche Art, den Charakter des Meisters, wenn, Werk an Werk gestellt, eins aus dem anderen fließt, wie aus einem Gusse, so daß der Strom der Schöpfungen nie oder doch nur ganz selten unterbrochen wird. Es brauchen nicht alle Werke Gipfelpunkte zu sein, aber selbst die geringeren Arbeiten müssen sich einfügen, ohne zu stören, ohne wie Flickwerk oder fremde Bestandteile zu wirken.

Auf Stuck trifft dies schön zu, und nur ein Bild wirkt in der Reihe seiner reifen Werk fremd und unsicher; es sieht wie eingeschoben aus und darf als Abirrung bezeichnet werden.

Es ist „Die wilde Jagd“ (Abb. 134). Stuck hat sie schon früher einmal gemalt, und da fällt eins auf: dieses frühere Bild reiht sich vortrefflich unter die Werke seiner Entwickelungszeit; es fällt nicht heraus; es stimmt genau dazu. Es verlohnt sich, einen Begriff davon zu geben: Wie eine Sturmwolke kommt es herangebraust, gerade auf den Betrachter zu: knackende Skelette auf Pferdegerippen, glühäugig, mit bleckenden Mäulern, sich stoßend, drängend, treibend unter Geißelschwung, Geheul und Gewieher.



Abb. 121. Die Sinnlichkeit.

Nur wenige Gestalten sind umrißdeutlich, das meiste bleibt verschwommen in einem fleckigen Grau. Denn es sind ja jagende Wolken zur Nacht, und die bildnerische Phantasie der Sage wie des Künstlers hat aus ihnen Gestalten erträumt und erschaffen.

Dies ist ganz vortrefflich gelungen, und es konnte so nur mit der früheren Technik der Linie, die alles verschlingende ihm eigentümliche Stimmung verlangt. Er konnte mit den neuen Mitteln Stucks, mit den Mitteln seiner Meisterart nicht bewältigt werden. Er paßt da nicht hinein. Und in der That ist die Wiederholung der wilden Jagd das einzige Werk des späteren Stuck, das nicht dekorativ wirkt. Alles fällt



Abb. 122. Studienkopf.

Stucks gelingen, wie es denn überhaupt nur einer Kunst gelingen konnte, die auf große koloristische Werte verzichtete und sich ganz in Stimmung ausgab.

Nun aber die koloristisch dekorative Art des reifen Stuck, die in erster Linie aufs Ästhetische geht, und dieser Stoff, der seinem Wesen nach das Grau, die Auflösung auseinander, geht in Fratze unter, und es fehlt auch, abgesehen von dem mangelhaften ästhetischen Eindruck, die Stimmungsfülle, die poetische Kraft.

Dieser Stoff gehört ganz dem „gestaltlosen Norden“ Goethes an, einem Sagengebiete und einer Elementarphantastik, für deren eigentümliches Wesen, das ganz

Innerlichkeit, Nebel und Grauen ist, die Kunst des heutigen Stuck nicht die passenden Ausdrucksmittel hat. Ebenso gut könnte Stuck Ibsen illustrieren wollen.

Seine künstlerische Heimat ist der Süden, seine Domäne die schöne Gestalt, die große Farbe; nur hier ist er ganz er selbst und Meister. Wird er dieser Heimat, diesem Herrschaftsgebiet untreu, so verleugnet und verliert er seine besten künstlerischen Kräfte. Es ist ein Glück, daß ihn das Gefühl dafür nur dieses eine Mal verlassen hat. Möge ihn, bildlich gesprochen, die wilde Jagd aus dem Norden nie wieder verfolgen!

Es gibt so wenige, die es wie er vermögen, uns einen Schein der Sonne Homers zu spenden, die wie er die Kraft der schönen Sinnlichkeit besitzen; wir brauchen ihn so, wie er innerlichst ist: als Südenmenschen und Adepten der fröhlichen Wissenschaft, die tanzend beten lehrt, — nicht zu düsteren Gewalten, sondern zur Klarheit, Heiterkeit und zeugenden Kraft des Schönen. Seine Gabe und sein Amt ist es, zu schmücken und froh zu machen durch eine Schönheit, die nichts will, als sich selbst. Seine Sphinx zeigt, daß er der Tiefe nicht auszuweichen braucht und daß seine Schönheit auch Strenge haben kann; er ist kein „Heiterling“, und auch der Ernst des Hellenentums hat sich ihm vererbt. Dionys und Apollo sind seine Hausgötter. Es ist die Lust am Leben in dieser Schönheit, die Lust, die sich dem Leben gewachsen fühlt und die, wenn sie kämpfen und untergehen muß, auch dabei Schönheit offenbart.



Abb. 123. Juliane Déry.

Wer Gehör für die Unterströmungen der modernen Seele hat, weiß, daß eine Weltanschauung im Werden ist, die nach solchen Zielen strebt, eine Weltanschauung wieder künstlerischer Art. Friedrich Nietzsche ist ihr mächtigster Prophet, und Franz Stuck bethätigt sie in seiner Kunst, jetzt,



Abb. 124. Kämpfende Faune.

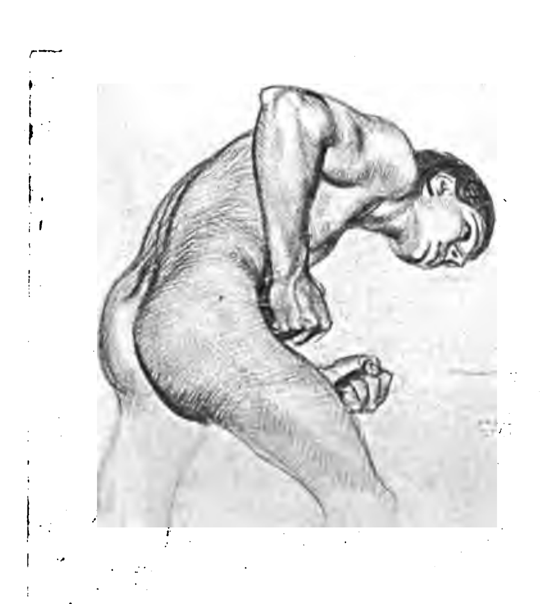


Abb. 125. Studie zu den „Kämpfenden Faunen“.

da er reif geworden ist. Aus diesen seinen Bildern klingt der Nietzsche-Vers:

> Oh Lebens Mittag! Feierliche Zeit!
> Oh Sommergarten!

Die „Unschuld des Südens“ nahm ihn auf.

Es ist klar, daß ein solcher Künstler noch nicht für alle sein kann. Seine heidnische Sinnenfreudigkeit kann christlichen Gemütern nicht behagen, muß aber auch allen denen fatal sein, die sich als Dekadenten fühlen und im Ungewissen herumtaumeln, feierlich müde und viel zu neurasthenisch, um Kraft, Fülle, Gesundheit vertragen zu können. Wir begreifen es, daß jene ihn mit Abscheu einen „Priester der zügellosen Sinnlichkeit“ nennen und daß diese von ihm sagen, er sei nicht „differenziert“ genug. Wenn Stuck trotzdem als der erfolgreichste moderne deutsche



Abb. 126. Studienkopf.

Künstler bezeichnet werden kann, so bedeutet das ein Symptom, das jenen und diesen interessant sein muß, wie es uns höchst erfreulich ist.

Er ist, christlich gesprochen, ein starker Verführer; wir drücken dasselbe anders aus und sagen: Er ist ein mächtiger Vorschreiter ins Land Schönheit.

„Das Helle vor ihm, Finsternis im Rücken.“

Wir bedauern nur das eine: daß es für diese Kunst in unserer Zeit keine Gelegenheit gibt, sich ans Allgemeine, ans Volk zu wenden. Daß in großen öffentlichen Sammlungen Stucksche Bilder hängen, bedeutet dafür nichts. Er wäre der geborene Künstler dafür, Räume, die dem öffentlichen Vergnügen dienen, auszuschmücken: Theater, Konzertsäle, Kunsthallen. Aber es ist ja diese ganze Art Kunst heute noch eine große Unzeitgemäße, heute, wo die Kunst überhaupt noch nicht als der Faktor des öffentlichen Lebens in ihre Rechte eingesetzt ist, der sie in allen großen Kunstepochen war.

Indessen: sie beginnt sich durchzusetzen, und die moderne dekorative Bewegung der Kunst ist auf dem richtigen Wege dazu, sich dem Leben aufzuzwingen. Es ist begreiflich, daß sich Stuck, der schon vor dieser Bewegung Ähnliches wollte, jetzt, wo er ganz Maler geworden ist, nicht als Nutzkünstler etwa im Sinne van de Veldes bethätigt. Seine Möbel, sein Buchschmuck und vor allem sein Haus beweisen, welch eine Kraft er auch auf diesem Gebiete ist, aber es ist kaum zu hoffen, daß er sich ihm je wieder zuwenden wird. Aber eines sollte er doch thun: Er sollte sich, wie Thoma, L. v. Hofmann und andere, auch der Lithographie zuwenden, dieser modernsten graphischen Kunst, die es ermöglicht, farbige Blätter von persönlichstem künstlerischen Reize zu einem Preise herzustellen, der ihre Anschaffung auch minder Bemittelten möglich macht. Durch sie könnte die Kunst Stucks, wenn nicht die ganze, so doch ein guter Teil von ihr, dem erwachenden künstlerischen Bedürfnisse derer dienstbar gemacht

werden, die nicht in der Lage sind, sich Gemälde zu kaufen, aber mehr als mechanische Abbildungen wollen, weil sie den Reiz der direkten künstlerischen Handschrift zu schätzen wissen. Stuck, der eminente Zeichner, würde dem Stein alles an Linie abgewinnen, was aus ihm zu holen ist, und Stuck, der Farbenmensch, würde, wenn er mit dem Stein auch nicht alles geben kann, was ihm die Palette ermöglicht, doch auch mit ihm farbige Wirkungen von großem Reize erzielen. Es sollte ihm nicht



Abb. 127. Pallas Athene.

genügen, nur den Reichsten seine Gaben zunutze werden zu lassen, er sollte kein Mittel verschmähen, das seine Kunst auch weiteren Kreisen nahe bringt.

Seine Radierungen, um von diesen gleich in diesem Zusammenhange zu handeln, beweisen, wie dekorativ alles unter



Abb. 128. Studienkopf.

seiner Hand wird, auch dann, wenn er sich auf Schwarz und Weiß beschränkt. Blätter wie das Porträt seiner Mutter (Abb. 4) und die „Sinnlichkeit“ (Abb. 15) wirken geradezu malerisch und sind trotz des kleinen Formats ein Wandschmuck von großer Eindruckskraft. Man müßte sich wundern, daß ein Künstler, der dies vermag, nicht häufiger radiert hat, wenn man nicht in Betracht zöge, welch ein mächtiger Reiz für ihn, den ausgesprochenen Maler, in der Farbe liegen muß. Immerhin darf die Hoffnung ausgesprochen werden, daß er der Radierung nicht ganz untreu wird. Aber wünschenswerter noch wäre eine Hinwendung zur Lithographie.

* * *

Nach dieser Pause in der Betrachtung seiner letzten Malereien kehren wir zu diesen zurück.

Der Kunstbetrachter, der nicht lediglich darauf ausgeht, Bilder nach Art unserer Beschreibungen in Katalogen objektiv und registrativmäßig „aufzunehmen“, der aber sein Genüge auch nicht daran findet, die lyrischen Qualitäten eines Werkes bildender Kunst herauszuheben, wird immer gerne eine Pause machen in der Beschreibung von Bildern. Je mehr er den ästhetischen



Abb. 129. Studienkopf.

Vorzügen eines Bildwerkes gerecht zu werden vermag, um so mehr wird er mitfühlen, was W. M. Hunt in seinen kurzen Gesprächen über Kunst einmal geäußert hat: „Das Eigentliche von einem Bilde ist das, was nicht beschrieben, sondern allein gemalt werden kann.“ Man kann in der That mit Litteratur aus einem Bilde nur das herausheben, was in ihm litterarisch ist; für alles übrige, und das heißt: für alles Wesentlichere in ihm, ist man auf ein andeutendes Ungefähr angewiesen. Und dies muß notwendig zu fortwährenden Wiederholungen führen, wenn man Werke eines und desselben Künstlers aus einer und derselben Schaffenszeit schildert. Fassen wir daher lieber die Andeutungen über alles das, was nur gemalt und nicht beschrieben werden kann, vorher nochmals in ein paar kurze Bemerkungen zusammen und überlassen wir uns dann vor den einzelnen Bildern ruhig ihrem inneren Reize, der mit Worten einigermaßen wiederzugeben ist.

Vergleichen wir ein letztes Mal den jetzigen Stuck mit dem früheren, den Meister gewordenen mit dem suchenden Schüler, so können wir sagen: aus dem Analytiker ist ein Synthetiker geworden. Das ist natürlich malerisch gemeint und soll heißen: der frühere Stuck zerlegte Farben und Licht, der heutige harmonisiert sie, bringt sie in Einheiten zusammen. Das will sagen: er hat die eigentlichen Mittel der Malerei in die Hand bekommen und schaltet damit nicht mehr kleinlich, ängstlich und befangen vor der Fülle des Sichtbaren, sondern souverän, aus dem Machtgefühle des Künstlers heraus, der da weiß: es ist vergeblich, aus der Natur alle Bestandteile zusammenzutragen und sie so wiedergeben zu wollen, wie sie „objektiv“ packen; das Amt und die Gabe des Künstlers ist es vielmehr, frei über das Gesehene zu verfügen und damit eine neue Realität zu schaffen, die ihre bestehenden Gesetze und das engste Verhältnis zum schaffenden Subjekte hat. Was der Künstler schafft,

das schafft er „sich zum Bilde“, als ein Abbild seines Wesens und seines Begriffes vom Schönen. Solange er dieses Wesen selber noch nicht fest erkannt hat, ist er nicht Meister seiner selbst, nicht Meister seiner Kunst; in dieser Zeit sucht, probiert, kopiert er, sammelt und experimentiert mit dem Gesammelten. Das erste, was er, Meister geworden, thut, ist: Ballast über Bord werfen. Er hat gelernt, was er von dem Gesammelten aufgeben muß, um in Einfachheit und Kraft das zu zeigen, was ihn ausmacht. So werden Meister immer einfacher, so kam Stuck zu seiner einfachen großen Linie, zu seiner einfachen breiten Farbe. „Große Kraft“, „starkes Licht“, „wenig Halbtöne“, „einfache Linien und einfache Tonverhältnisse“ — diese Forderungen Hunts finden sich nun bei ihm erfüllt. Aber all dies kann nur dann ganz wirken, wenn die Komposition von entsprechender Kraft, Größe, Einfachheit und so in dem vom Rahmen begrenzten Raum gestellt ist, daß das Ganze wirklich zu einem Ganzen: zu einem Bilde wird.



Abb. 130. Franz Stuck und seine Frau.
Münchener Künstlerfest 1897.

Wir stellen heute keine Kompositionsregeln mehr auf und glauben nicht mehr

an die sichere Hilfe der Pyramidenform oder Ähnliches; möglich, daß eine zukünftige Ästhetik aus großen Werken unserer Zeit die Gesetze ableiten wird, die dem zu Grunde liegen, was wir eine schöne Neuimpressionisten, die Farben ungemischt in ganz kleinen Tupfen nebeneinander setzt oder, wie Stuck, sie breitströmig hinstreicht.

Längst, bevor wir uns an dem poe-



Abb. 131. Kämpfende Amazone.

Bildlinie, ein gutes Farbenbalancement nennen, — für jetzt können wir nur sagen, daß es im ästhetischen Gefühle liegt. Aber sicher ist: auf diesem Gefühle beruht die dekorative Wirkung, wie wir sie heute empfinden, und dieses Gefühl macht den modernen Maler, gleichviel ob er, wie die tischen oder anekdotischen Gehalte eines Bildes erfreut haben, hat seine Liniensprache, sein Farbenausdruck auf uns gewirkt, und ein Maler ist um so dekorativer, je mächtiger, monumentaler diese Wirkung ist, je weniger Ablenkendes stört, je weniger leere Stellen sich zeigen, je mehr wir bei

ihm finden, daß er malerisch den gewählten Raum auszufüllen weiß. Es fehlt uns, wie schon bemerkt, noch an den Formeln, bündig auszudrücken, was wir da als gelungen, was als verfehlt empfinden, warum wir hier sagen: das Bild hat Linie, dort: es fällt auseinander; hier: die Farben halten sich die Wage, dort: das Bild hat leere Stellen. Aber es genügt eine Hindeutung auf das eine und andere Bild, um dies klar zu machen, wobei wir hier nur leider von der Farbe absehen müssen, da nur Reproduktionen in Schwarz und Weiß zur Verfügung stehen.



Abb. 132. Mary Stuck, die Gemahlin des Künstlers.

Bilder, wie „Scherzender Centaur“ (Abb. 102), „Ringeltanz“ (Abb. 139), „Tänzerinnen“ (Abb. 108), „Kämpfende Faune“ (Abb. 124), „Die Schaukel“ (Abb. 135), „Bacchantenzug“ (Abb. 114), „Pallas Athene“ (Abb. 127) und einige der



Abb. 133. Studienkopf.

Porträts sind geradezu klassisch klare Beispiele für das, was wir heute als dekorative Bildlinie und als bildmäßig schöne Abwägung der Farbenflächen empfinden. Wir brauchen diese Bilder nur einmal aufmerksam betrachtet zu haben, und es bleibt sogleich eine bestimmte Linie in der Erinnerung haften, eine Linie, die nichts Zufälliges hat, sondern genau so und nicht anders sein darf. Und von der Farbe behalten wir Entsprechendes in der Erinnerung; bald ist es eine beherrschende Masse, bald eine gewisse Verteilung von Flächen, die sich gegenseitig bedingen und heben; nie aber eine willkürliche Zerstreuung. Und immer empfinden wir dies: genau da mußte das Bild seine Grenze am Rahmen finden, wo es dieser abschneidet.

Es hat etwas Verlockendes, nachzuforschen, *warum* wir bei dem einen Bilde eine Art Gesetzmäßigkeit der Linie mit Befriedigung empfinden, während wir bei einem anderen das Gefühl einer unerquicklichen Willkürlichkeit der Linie haben, warum wir bei dem einen von guter Verteilung der Farbenwerte reden, während wir bei einem anderen tadeln, es sei unruhig in den Flecken, es besitze keine klare koloristische Ökonomie. In der That kann man meist ungefähr das Princip der Linienführung und Farbengebung angeben, aber ein *allgemeines* Gesetz damit zu entwickeln ist noch nicht versucht worden.

Sehen wir einzelne Bilder der letzten Zeit darauf hin an und versuchen wir uns darüber klar zu werden, worin für jedes einzelne der Reiz der Bildlinie liegt, so fällt als erstes immer auf, daß es eine Wirkung großer Einfachheit in der linearen Komposition ist, und wir können dazu bemerken, daß darin der große Unterschied gegenüber früheren Bildern liegt. Man kann geradezu sagen: die späteren Bilder Stucks haben Linie, die früheren haben keine (— Ausnahmen wurden bereits namhaft gemacht).



Abb. 134. Die wilde Jagd.



Im „Ringeltanz" (Abb. 139) ist die Bildlinie ein einfaches römisches V, die Kontur eines Kreisels. Es kann nichts Einfacheres geben, und keine Linie kann geeigneter sein, das zum Ausdruck zu bringen, was dieses Bild darstellen will. Darin liegt offenbar das Geheimnis dieser Linienkunst: diejenige Linie zu finden, die den Inhalt eines Vorwurfs ästhetisch mit den einfachsten und aus dem Vorwurf selbst am unmittelbarsten hervorgehenden Mitteln sprechen läßt. Wie köstlich ist das hier gelungen! Zwei Linien, unten spitz vereint, oben breit auseinander fließend: Kreiseldrehung.

„Scherzender Centaur" (Abb. 102). Die massige Horizontale des Centaurenpferdeleibes gegen die Vertikale des Frauenkörpers, der Brust und Haupt des Centauren folgt. Das ganze Verhältnis der beiden Figuren, der ganze Inhalt ihrer Beziehungen liegt im Kerne darin dekorativ ausgesprochen: anpressende Kraft und zögernde Hingabe. Dazu das Farbengegeneinander: der weiße Leib an der dunklen Masse; in dieser aber ein paar helle Flecken, die das Ganze bei allem Kontrast zusammenbringen.

In der „Pallas Athene" (Abb. 127) alles steil, fast parallel aufstrebend: Linker Arm, Lanze, jeder Teil des Helmschmucks, die vier Finger der rechten Hand, die Nike mit ihren Flügeln. Dazu die helle, schmale Fläche von Hals und Antlitz. Diese vielen nebeneinander aufstrebenden Scheitellinien ergeben eine Bildlinie; es ist ein Nebeneinander, das als Ineinander wirkt: „die hochragende Göttin".



Abb. 135. Die Schaukel.

Die „Tänzerinnen" (Abb. 108) werden linear von den Serpentinbewegungen der wehenden Gewänder beherrscht. Diese „wabernde Lohe" von Seidengaze gibt den Rhythmus des Bildes. Hier sind unendlich viele Linien in einem Gesetz bewegt. Das ist Stilistik der Linie, und es



Abb. 136. Die Römerin.

wäre sehr verfehlt, hier zu fragen, ob irgend ein Gewebe von Menschenhand imstande ist, sich in so schönen Linien bewegt zu entfalten. Fragt nicht, —: seht!

In der „Schaukel“ (Abb. 135), einem der entzückenden kleinen Bilder, in denen Stuck nicht minder groß ist, wie in seinen umfangreichsten Werken, ist die Linie so deutlich, daß sie gar nicht besonders genannt zu werden braucht, und die Farben „balancieren“ sich im eigentlichsten Sinne. Man bemerke, wie der rundliche Körper der Blonden sich vom Dunkel des hintersten Baumes abhebt und wie er alles Licht, alle Helle auf die eine Seite herüber zu reißen scheint; ihm bietet aber die Himmelshelle links das Gegengewicht, sie, die andererseits dazu dienen muß, daß das dunklere Mädchen sich in Farbe und Kontur scharf abheben kann. Ein Gleichgewichtsspiel von Linien und Farben.

Im „Bacchantenzug“ (Abb. 114) stehen sich wesentlich zwei Gegensätze einander gegenüber: der Taumel des Rausches und die Ruhe der Natur. Diese Gegensätze drücken sich malerisch aus in der wolkendurchflatterten Helle des Himmels und dem ernsten Dunkel der schönen, großen Bäume; mit dem Geiste der Linie sprechen sie sich aus durch die Taumelkette der Betrunkenen und die wundervollen, ruhigen Konturen der Laubmasse. Nur ein ganz ungewöhnliches Liniengefühl vermochte es, das Wesen des Rausches so mit den Mitteln des Linienrhythmus deckend auszudrücken; dieses zuckende Wogen, strömende Schwanken, halb lastendes Hinsinkenwollen, halb stürmisches Tanzschreiten: wie köstlich ist es in eine Linie, einen Schwung gebracht! Sieben Gestalten, jede aufs kräftigste individuell genommen, mit Einzelzügen ausgestattet, — aber das Ganze eine Bewegung, eine Wellenlinie. Und diese bleibt schön trotz des Vorwurfs, der selbst Ausschreitungen über das Maß



Abb. 137. Studienkopf.

entschuldigt hätte. Das Taumeln wird nicht zum Torkeln; der Rausch behält den Rhythmus begeisterten Rasens; auch hier: Hellas. Und dies besonders auch in der ernsten Gegenwirkung aus der Natur. — Das poetische und dekorative Element verschmilzt sich in diesem Bilde zu einer kostbaren und mächtigen Einheit.

Rein dekorative Bilder wie „Sirene", „Kämpfende Amazone" (Abb. 131), können, so glänzende Dekorationen sie sind, einen gleich hohen Rang nicht beanspruchen, dagegen gehören die „Kämpfenden Faune" (Abb. 22) und „Susanna im Bade" (Abb. 107) auf dieselbe Stufe. Das zuletzt genannte Bild ist von einer dem Vorgange sehr angemessenen ganz orientalischen Farbenüppigkeit und überdies von einem köstlichen Humor, der allerdings der moralischen Empörung weniger entgegenkommt, als einer lachenden Auffassung der alttestamentarischen Badescene.

Eine Umarmung von Linie und Farbe ist „Die Sinnlichkeit" (Abb. 121). Es gilt von diesem Bilde in erhöhtem Maße das, was bereits über die Art, wie Stuck diesen Stoff behandelt, gesagt worden ist. Aber man wird wahrhaftig nicht sagen können, daß er sich selber wiederhole, wenn er denselben Stoff mehrfach behandelt. Er rückt ihm im eigentlichsten Sinne nur näher auf den Leib und empfängt ihn voller und kühner. Die früheren Bilder desselben Inhaltes, die doch auch nicht schwach und zaghaft sind, erscheinen in Auffassung und Ausgestaltung fast schüchtern neben diesem Bilde, das allerdings gewagt genannt werden darf, so gewagt, daß man es einem anderen schwerlich verzeihen würde, der nicht durch gleiche künstlerische Kraft das Anrecht auf gleiches künstlerisches Wagen erbrächte. Stuck geht weit in diesem Bilde, aber nicht weiter, als es seine Meisterschaft erlaubt, und diese Stucksche Meister-



Abb. 138. Studienkopf.

schaft hat einen unbeirrbaren Instinkt für die Grenze, jenseits deren die Kunst aufhört und die Zote beginnt. Schönheit und Zote sind Gegensätze; wo Schönheit ist, kann nicht Zote sein. Hier aber ist Schönheit, und nur, wer dafür kein Auge hat, könnte in ihrer Gegenwart von Zote reden. Es gibt solcher Leute auch im Vaterlande Goethes; wir wissen es und bedauern ihre Blindheit, ohne ihnen freilich deswegen das Recht auf Autorität einzuräumen, wenn sie über Dinge reden, für die ihnen der Sinn fehlt. Aber wir verstehen es auch, daß sie zetern und zanken müssen, wo sie nichts als eine Situation sehen, während sich der künstlerisch genußfähige Mensch im Banne eines ästhetischen Reizes befindet. Sie haben den Genuß, moralisch schmähen zu dürfen, wir anderen den Genuß, Schönheit anzuschauen und ohne außerkünstlerische

Begleiterscheinungen heiter zu empfinden; — wie sollten wir da in der Laune sein, auf ihren Zorn einzugehen?

Franz Stuck, das haben wir gesehen und wiederholen es jetzt am Schluß der Betrachtung seiner hauptsächlichsten Malereien, kehrt sich nicht im mindesten an Leute dieser unkünstlerischen Art; er schafft aus seiner Freude am sinnlich Schönen, aus seinem Gefühle für den Einklang schöner Äußerlichkeit und entsprechendem inneren Gehalte und, vor allem, aus seiner Freude am Malen selber. Er sieht, freut sich, sinnt und malt. Das ist ihm gegeben, und das wertet er aus: daß er die Schönheit sehen, empfinden und darstellen kann. Alles andere ist ihm gleichgültig, und nur das etwa noch mag ihn interessieren: daß seine Bilder einen Platz finden, wo sie ihren Beruf, zu schmücken, voll erfüllen können. Es gibt für ihn nur ein Problem: das der Schönheit. Diesem gilt sein Schaffen, und dieses hat er für sich gelöst. Denn eine allgemeine Lösung gibt es dafür nicht.

* * *

Überblicken wir das Ganze der Stuckschen Malerei, so finden wir außer den Punkten, die bereits hervorgehoben worden sind, als kennzeichnend und bemerkenswert noch dies: er ist mehr Körper- als Kopfmaler — das will sagen: er konzentriert den Ausdruck nicht vornehmlich in die Mienen seiner Gestalten, sondern gibt ihn mehr durch deren Ganzes, durch ihre körperliche Linie und Bewegung. Auch dies hängt mit seiner Grundneigung zur Antike zusammen, und man wird dies immer bei Künstlern finden, die gerne den nackten Menschen darstellen. Die Vereinfachung der Form, auch aufs menschliche



Abb. 139. Ringeltanz.

Antlitz angewandt, schließt erschöpfenden psychologischen Ausdruck im modernen Sinne aus. Es wird da das Wesen eines Gesichtes auf eine Art physiognomischer Formel zurückgeführt; es fehlt der Reichtum an Einzelzügen; und andererseits kann es verschmäht werden, den ganzen Ausdruck eines Menschen in seinem Gesicht wiederzugeben, da ja der ganze Körper zur Verfügung steht.

Beim modernen Menschen, dessen Körper verhüllt, ja eigentlich verpackt erscheint und in dieser Verpackung geradezu entstellt, im eigentlichsten Sinne deformiert, ergibt sich für den Maler die Notwendigkeit, den Ausdruck ins Gesicht zu

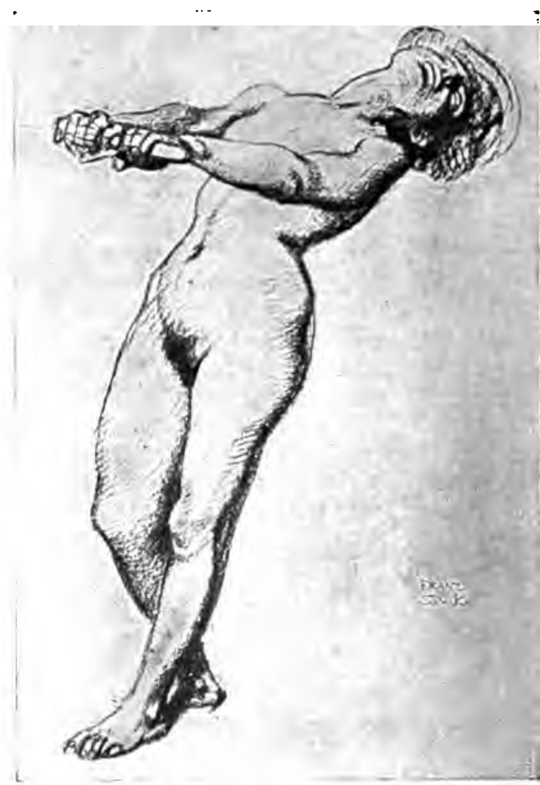


Abb. 141. Studie zum „Ringeltanz".



Abb. 140. Studie zum „Ringeltanz".

konzentrieren, denn auch die Wiedergabe der persönlichen Art eines jeden, wie er sich kleidet, bedeutet ja nur eine Wiedergabe der Art, wie jeder sein Wesen in die moderne Schneiderformensprache übersetzt, und auch die einem jeden charakteristische Haltung und Bewegung erscheint durch die Art unserer Bekleidung zu sehr gehemmt und gedämpft, als daß durch ihre Wiedergabe so das Ganze erreicht würde, wie bei Darstellung eines nackten Körpers. Daher ist unsere Bildnismalerei mehr und mehr Kopfmalerei geworden, und der Meister, der es am kräftigsten versteht, im Kopfe den ganzen Menschen zu geben, Lenbach, gilt uns als das Haupt der modernen Porträtkunst.

Man kann es bedauern, daß das Brustbild beim Porträt so sehr überwiegt, aber es ist erklärlich, denn Hosenmalerei hat nicht viel Ver-

lockendes für den Künstler. Damenbildnisse finden sich schon häufiger in ganzer Figur, weil das moderne Frauenkleid mehr Formen- und Farbenreiz hat. Auch muß bedacht werden, daß beim Porträt der Künstler weniger frei ist, als sonst; der Porträtierte als Auftraggeber hat nicht immer den guten Geschmack, dem Künstler völlige Freiheit zu geben.

Nach all diesem muß es verwunderlich erscheinen, daß ein Künstler wie Franz Stuck sich so häufig mit Bildnismalerei abgegeben hat. Was mag ihn dazu bewogen haben?

Lassen wir die äußeren Gründe beiseite, die mit seinem Rufe und dem Wunsche vieler, von ihm gemalt zu werden, zusammenhängen, so müssen wir fragen, wie sich für ihn das Problem der Bildnismalerei darstellt.

Zuvor aber drängt sich eine Zwischenfrage auf: ist überhaupt eine verschiedenartige Auffassung dieses Problems zulässig? Gibt es für das Porträt nicht überhaupt nur eine Grundforderung: daß es „ähnlich“ sein soll? Diese Grundfrage ist sicherlich zu bejahen, denn, wie sehr die Künstler es auch ablehnen mögen und dürfen, als Photographen angesehen zu werden, so bleibt es doch selbstverständlich, daß ein Porträt ein Abbild des Gemalten sein soll, — wie man es denn früher ein Konterfei (contrefait) nannte.



Abb. 142. Verwundeter Centaur. Bronze.



Abb. 143. Athlet. Vorderansicht. Bronze.



141. Athlet. Rückansicht. Bronze.



Abb. 145. Tänzerin. Rückansicht. Bronze.



Abb. 146. Tänzerin. Vorderansicht. Bronze.

Indessen: für den Künstler gibt es doch noch andere Probleme der Bildnismalerei, und das sind die eigentlich künstlerischen.

Man kann sagen, daß es in der Hauptsache zwei Arten von Porträtisten gibt: die einen streben vor allem danach, das innere Wesen eines Menschen zur Darstellung zu bringen, die anderen wollen vor allem das an einem Menschen erfassen und wiedergeben, was ihnen an ihm malerisch erscheint. Die einen fassen den Menschen mehr psychologisch, die anderen rein malerisch auf, Aber erst wer beide Auffassungen künstlerisch bewältigt, verdient ein großer Porträtist genannt und in die Reihe eingefügt zu werden, die etwa von Velasquez zu Whistler geht.



Abb. 147. Amazone. Vorderansicht. Bronze.

Gehört Franz Stuck in diese Reihe? Stellt sich ihm das künstlerische Problem der Bildnismalerei in dieser doppelten Fassung dar und wird er ihm nach beiden Seiten gerecht?

Wer seine Porträts eingehend betrachtet, die ausgeführten sowohl wie die nur angelegten, der wird kaum dazu gelangen, diese Fragen zu bejahen. Es ist viel mehr rein malerische Auffassung in ihnen, als psychologische; die Schönheit steht vor der

Seele. Stucks Bildnisse haben etwas Äußerliches. Es fehlt ihnen nie an Reiz der Linie, Kraft der Farbe, Haltung, Ton, Bildwirkung, aber der gewisse Bann, den wir z. B. vor Lenbachschen Porträts empfinden, bleibt aus. Es sind schöne Malereien, die restlos aussagen, was den Künstler an einem Gesicht interessierte, aber es sind keine erschöpfenden Aussagen über das Wesen der dargestellten Menschen. Nicht, daß sie bloß Schönmalereien wären, von einem charakterlos schmeichelnden Pinsel glatt und ausdruckslos hingestrichen, — gewiß nicht. Aber sie bleiben das eigentlich Innerste schuldig. Nur einmal, wo Stuck kein lebendes Modell vor sich hatte, sondern eine Totenmaske, ist ihm innerer Wesensausdruck voll gelungen, — bei seinem Beethoven. Das erscheint sonderbar und ist doch ein Hinweis darauf, wie es kommt, daß Stuck in seinen Porträts das Psychologische vermissen läßt.



Abb. 148. Amazone. Rückansicht. Bronze.

Als er die Totenmaske Beethovens vor sich hatte, da lenkte ihn nichts, was der Maler in ihm reizt und sinnlich gefangen nimmt, vom Seelischen ab, und er konnte sich ganz in den seelischen Ausdruck dieser großen Züge versenken; sobald er dagegen Leben, Fleisch, Bewegung vor sich hat, wird der Maler in ihm völlig hingenommen, ja besessen von der Lust am schön Äußerlichen. Da läßt ihn die Linie als solche nicht los und das Gegenspiel von Licht und Schatten; das Fleisch, das Haar, die Farbe des Kleides, ein Geschmeid, ein Stück Pelzwerk, all dies verführt sein Auge, verführt seine Kunst — von der Seele weg, dem schönen Scheine zu.

So entstehen reizvolle, flotte, manchmal elegante, manchmal etwas chickistische, manchmal schlicht liebenswürdige Studienköpfe, so entstehen stark malerische, zuweilen monumental aufgefaßte Porträtbilder, aber kaum je ein Bildnis von eigentlich seelischer Gewalt.

Aus Lenbachs Bildnissen werden kommende Geschlechter etwas von der Seele unserer Zeit erfahren; sie werden, so wenig modern ihre Technik ist, als ein Ausdruck unserer Zeit bleiben; aus Stucks Porträts wird die Nachwelt wenig von diesem ersehen, aber viel von der Freude am Schönen, die diesen Meister erfüllt und die er mit sicherer Hand stets interessant und oft erschöpfend wiederzugeben weiß.

Es ist kein Zufall, daß manche dieser Bilder Tracht und Schmuck vergangener Zeiten zeigen; diese Stirnbinden, Lorbeerkränze, Haarketten, Tuniken sind nicht von ungefähr da und nicht ganz nebensächlich; sie deuten auf das, was dem Meister auch hier über alles geht: der schöne, malerische Effekt.

Zuweilen trifft es sich, daß dieses unmoderne Beiwerk auch noch mehr aussagt, daß es charakterisiert. Dies gilt von dem schön ins Runde komponierten Doppelporträt des Künstlers und seiner Frau (Abb. 130). Verdankt die antike Tracht auf ihm ihre Herkunft auch einem Maskenfeste, für das antikes Kostüm vorgeschrieben war, so gewinnt diese Maskerade für uns doch die Bedeutung eines tieferen Sinnes, denn wir haben diesen hier antik angezogenen Künstler mit dem Profil einer römischen Bronze als einen künstlerischen Geist von antiker Wesensart kennen gelernt, und wir wissen, daß ihm nicht bloß das Gewand der Alten gut zu Gesichte steht, sondern, daß er auch innerlich in dieses Kostüm besser, als in ein anderes paßt.



Abb. 149. Villa Stuck.

* * *

Der Zug zur Antike, der schon in der Malerei Stucks deutlich zu Tage tritt, in den Stoffen sowohl wie mehr und mehr in der Auffassung, erscheint in noch größerer Stärke und geradezu beherrschend in den plastischen Werken des Meisters.

Daß Stuck sich auch als Plastiker be-

thätigt, kann dem Kenner seiner Malerei nicht verwunderlich erscheinen. Es genügt schon, seine wunderbaren Aktstudien zu betrachten, die sich neben denen der ersten Meister aller Zeiten sehen lassen können, um zu empfinden, daß in Stuck auch der Künstler der runden Form steckt. Sie sind, möchte man sagen, plastisch gesehen, und von manchen Gestalten seiner Bilder kann man sagen, daß sie für Malereien fast zu suchen. So lernen sie am sichersten fühlen, welche Möglichkeiten in der einzelnen Kunst liegen und welche nicht, und so werden sie am sichersten vor jener schlimmsten Todsünde des Künstlers behütet: vor der Durcheinandermengung der Künste.

Wir leben in einer Zeit der künstlerischen Gärung, und da ist es nicht erstaunlich, daß mancherlei Blasen aufgeworfen werden, die zwar manchmal allerliebst schil-



Abb. 150. Villa Stuck. Die Auffahrt.

plastisch wirken, so daß sie aus dem Rahmen zu treten scheinen.

Der Trieb zum Plastischen birgt eine Gefahr für den Maler. Es gibt für die Malerei eine Grenze, wo das allzu körperlich Dargestellte wulstig wirkt, weil mehr in ihm gegeben wird, als die Darstellung in der Fläche erlaubt. Für Maler, die einen starken Sinn fürs Plastische haben, gibt es da nur ein Mittel, im Gebiete der Malerei plastisch nicht auszuschreiten: daß sie sich selber im rein Plastischen ver-

lern, aber eben doch nur Blasen sind, kurzlebige Gebilde ohne Gehalt. Zu ihnen gehören die mannigfachen Versuche, das Gebiet der Künste zu verrücken. Wir haben Dichter, die mit der Sprache bloß Musik machen wollen, Musiker, die in Tönen Begriffe auszudrücken versuchen, Maler, die musikalische Reize anstreben. Alles das ist recht interessant und steigert in gewissem Sinne das Technische in den Künsten, denn, um Unmögliches zu leisten, muß man sich sehr anstrengen. Aber es bleibt Verirrung



Abb. 151. Atelier Stucks.

und ist ein Symptom für die Krankhaftigkeit vieler unserer Begabungen. Es fehlt ihnen im eigentlichsten Sinne die Naivetät des gesunden Künstlers und gleichzeitig der wirkliche Kunstverstand, dem ein Gefühl für Gesetzmäßigkeit inne wohnt. Sie sind halb Virtuosen, halb Dilettanten. Ihre Leistungen vermögen selbst den Kenner zu verblüffen, bereichern aber nicht die Kunst, sondern nur das Kuriositätenkabinett der Kunstgeschichte. Andere, wirkliche Künstler, vermengen nur die Stoffgebiete innerhalb einer und derselben Kunst. Da sind Novellisten, die ihre Novellen dramatisch gestalten, Bildhauer, die malerisch, Maler, die plastisch wirken wollen. Ihr Einfluß ist gefährlicher, als der der anderen. Denn jene bleiben selbst Gebildeten unverständlich und erregen im allgemeinen Kopfschütteln, diese aber erhalten Geltung, da das Gefühl für reinliche Scheidung der einzelnen Gebiete jeder Kunst im Publikum so gut wie nicht vorhanden ist. Der lyrische Flötenvirtuose Stefan George hat nur einen Kuriositätserfolg, der dramatische Novellist Gerhart Hauptmann gilt als großer Dramatiker. Die Folge ist, daß unsere Bühnen von Novellen überschwemmt werden, und daß das wirkliche Drama im Absterben begriffen zu sein scheint.

Gewiß kann derlei nicht dauernde Geltung behalten, und solche Abirrungen vom Eigentlichen jeder Kunst mögen auf eine Weile die gerade, gesetzmäßige Entwickelung unter dem allgemeinsten Beifall unterbrechen, sie werden doch nicht imstande sein, die natürliche Entwickelung völlig aufzuhalten. Trotzdem bleibt es erfreulich zu sehen, wenn ein Künstler, wie Stuck, dem eine solche Abweichung nahe liegt, der Lockung widersteht und sich lieber zwei Kunstübungen getrennt widmet, statt sie ineinander zu mengen.

Es wurde von seiner Malerei gesagt, daß sie zuweilen, aber nur selten, Ausgleitungen ins Plastische zeigt; von seiner Plastik darf gesagt werden, daß sie sich im allgemeinen von solchen Zwittererscheinungen ganz fern hält. Höchstens, daß die Behandlung des Gewandes auf der köstlichen



Abb. 152. Atelier Stucks.

Bronzetänzerin Bedenken erregen könnte. **Im ganzen ist** Stucks Plastik echte Plastik, **Kunst der** einfachen, runden in allen Teilen **greifbaren** Form, frei von genrehafter **Kleinlichkeit, monumental** trotz der kleinen **Formate.**

Plastik ist die Kunst des umfassenden, **man kann** sagen: des tastenden Auges. **Plastischen** Geschmack haben heißt, körper**lich von allen** Seiten schön gestalten.

Vielleicht hat jeder bildende Künstler **die Sehnsucht** zum Plastischen, denn nur **der Plastiker** gestaltet wirklich, während der **Maler sich mit** einer Art Übersetzung durch **die Farbe** behelfen **muß.** Dafür ist er **freier, als** der Plastiker. Plastik ist die **strengste und** reinste **Kunst,** daher es die **beherrschende** Kunst der Antike war. Sie **ist aber auch** die ursprünglichste Kunst, **weil** sie aufs Ganze geht und keiner Über**tragung auf** eine Fläche bedarf. Es ist **wahrscheinlich,** daß sie überall vor der **Malerei** da war; darauf deutet hin, daß **wir bei Naturvölkern** die Plastik aus**gebildeter finden, als die** Malerei. Die Wilden gestalten nur plastisch; Farbe und Zeichnung dient ihnen nur zum ornamentalen Schmuck und zur Verzierung der Plastik.

Wenn sich daher ein Maler plastisch versucht, so bedeutet das ein Zurückgehen auf die Elemente seiner Kunst, und bei einem ausgesprochenen Figurenmaler wie Stuck erscheint das fast als Notwendigkeit. Um so mehr, wenn der Zug zum Monumentalen so gewaltig ist, wie bei ihm.

Verwunderlich kann nur erscheinen, daß Stuck als Plastiker die kleinen Formate bevorzugt. Man möchte meinen, daß es ihn zu lebensgroßen Gestalten drängen müßte. Aber dies würde zur Folge haben, daß er im Plastischen mehr und mehr aufginge. Und dies gestattet der Maler in ihm nicht.

Stuck hat sich fest im Zügel. Er weiß sich zu beschränken und behält das Feld im Auge, das doch sein Hauptfeld bleiben muß: die Malerei. Darin liegt die Stetigkeit und Sicherheit seiner Entwickelung begründet, daß er immer nur das unter-

nimmt, was das Ganze in ihm fördert. Bildhauerei im großen Stile würde das nicht thun. Daher bleibt er plastisch Kleinkünstler.

Aber diese Werke kleinen Formats sind groß in der Auffassung, groß in der Linie. Daß einige dabei eine Grazie haben, die man attisch nennen kann, ist kein Widerspruch in sich. Die feingegliederte Tänzerin in Bronze zeigt es. Man kann die Vorzüge eines solchen Werkes unmöglich aus einer Reproduktion erkennen, und es genügt auch nicht, eine solche Figur ein- oder ein paarmal auf einer Ausstellung zu betrachten, und geschähe es mit noch so offenen Sinnen; man muß sie bei sich haben, sie bald nah, bald von fern betrachten, einmal in dieser Beleuchtung sehen können, dann in einer anderen, und so postiert, in einer solchen Umgebung, daß sie alle ihre Reize entfalten kann. Dann wirkt sie als das schönste künstlerische Leben und wird, wie übrigens jedes wirkliche Kunstwerk, zu einem eigentlichen Lebensreiz. Es ist, mit Nietzsche zu reden, die „schenkende Tugend“ in ihr, Reserven von Schönheit, die sich dem, der sie um sich haben kann, als ein positives Gut mitteilen. Keine Augenweide bloß: ein Augentrost, ein Augenglück. Auch so etwas, das „tanzend beten lehrt“ und fröhlich macht.

* * *

Die Betrachtung von Stucks bisherigem Werke wäre unvollständig, wenn wir nicht auch seinem Hause einige Worte widmeten.

Es wurden diesem Buche Abbildungen davon beigegeben (Abb. 149—155), nicht bloß um zu zeigen, in welcher Umgebung der Meister schafft, sondern weil diese Umgebung, das Haus als Architektur und seine Einrichtung, zum persönlichen Schaffen Stucks gehört, ein wesentlicher, bedeutsamer Teil seines Schaffens ist.

Es hängt mit der ganzen Kunstauffassung Stucks zusammen, daß er bestrebt sein muß, sich eine schöne Umgebung zu schaffen.



Abb. 153. Empfangsraum in der Villa Stuck.



Abb. 154. Eßzimmer in der Villa Stuck.

Es gibt Künstler, die mit einem kahlen Atelier auskommen und so wenig ästhetische Lebensbedürfnisse haben, daß sie, ohne sich elend zu fühlen, zwischen den Erzeugnissen des schlechtesten Kunstgewerbes hausen können. Es müssen das nicht notwendig geringe Künstler sein; es gibt sogar bedeutende, die so kunstverlassen wohnen und das Mißverhältnis gar nicht zu fühlen scheinen, das darin liegt, wenn ihre und ihrer künstlerischen Freunde gute Bilder an Wänden hängen, die mit elenden, schmierfarbigen, linienplumpen Tapeten beklebt sind. Und es gibt andere Künstler und auch unter ihnen solche von Bedeutung, die wie in einem Trödelladen oder einem Kuriositätenkabinett malen und wohnen, umgeben von allen möglichen Altertümern, guten und schlechten, echten und nachgemachten, alles wirr und bunt durcheinander, amüsant, aber stillos. Es sieht „malerisch“ bei ihnen aus, aber das Wort hat einen fatalen Nebenklang und riecht nach Bohême.

Solche Künstler, die einen wie die anderen, werden als Schaffende alles mögliche sein können, nur nicht Künstler von monumental dekorativer Note. Wem sein Kunstschaffen so viel bedeutet wie Schönheit ins Leben tragen, das Leben im großen Stile schmücken, der wird, sobald er es nur irgend vermag, darauf bedacht sein, dem eigenen Leben in diesem Sinne schmückend zu dienen. Er wird sich selbst mit all der Schönheit umgeben, die der Inhalt seiner Kunst ist, er wird alles um sich nach dem Bilde seiner Schönheit formen, denn jede andere Umgebung würde auf ihn ernüchternd, fremd wirken. Er braucht die Schönheit, *seine* Schönheit um sich als Atmosphäre, in der allein er als Künstler wirklich leben, nämlich schaffen kann. Sie allein gibt ihm das Gefühl, zu Hause, bei sich zu sein. In ihr, aus ihr empfängt er Anregung, nur in ihr „lebt, webt und ist“ er.

So steht es um Stuck und sein Haus.

Es ist ein Ausdruck seines Wesens, seine ganz persönliche Schöpfung. Wer es als Kenner seiner Kunst beträte und nicht wüßte, wer sein Besitzer, sein Erbauer ist, würde ganz von selbst an Stucks Kunst erinnert werden.

Ein Stück lebendig gewordener, modern lebendig gewordener Antike, aber doch nicht kalt, doch nicht abweisend feierlich, sondern voll der vielfältigsten Reize eines wirklichen Heims. Keineswegs eine ängstliche Nachahmung alter Vorbilder, nirgends peinliche Beschränkung auf einen Stil, und dennoch im ganzen so einheitlich, als es nur eine Persönlichkeit sein kann. Und eben einheitlich in dem Sinne einer Schönheit, die aus dem Süden, aus der Antike stammt und in diesem Künstler deutschen Geblüts eine so wunderbare Neugeburt erfahren hat.

Wir wissen und können es gerade in München auf Schritt und Tritt mit den fatalsten Empfindungen erkennen, wie verfehlt es ist, alte fremde Architekturen einfach auf unserem Boden zu wiederholen, „nur“ auf kleinere Verhältnisse zurückgeführt; — wie kommt es nun, daß dem Maler Stuck gelungen ist, was so vielen kundigen, ja gelehrten Architekten nicht gelingen wollte, nämlich: mit alten uns fremden Formen ein Haus zu bauen, das durchaus nicht historisch, sondern wirklich als Ausdruck eines lebenden Menschen, als lebendiges Gebilde wirkt, dem man es sogleich anmerkt, daß es seine Entstehung nicht einer Marotte, sondern persönlichsten Bedürfnissen verdankt?

Eins ist ja ohne weiteres zuzugeben: die Villa Stuck „paßt“ nicht in ihre Umgebung und verfehlt somit ein Hauptziel aller Architektur: daß sie wie organisch zu dem Boden stimmen soll, auf dem sie errichtet wird. Sie müßte in einem Cypressenhain unter südlichem Himmel stehen, bei Florenz etwa oder am Gardasee, — dort, wo sich wohl auch der Künstler Stuck wohler fühlen würde, als auf der schwäbisch-bayerischen Hochebene. Aber dieser Fehler war nicht zu vermeiden, wollte Stuck auch als Bauherr auf seiner Persönlichkeit bestehen.

Und dieses, das Bestehen auf der Persönlichkeit, ist es, was dem Maler Stuck gelingen ließ, woran so viele Architekten scheiterten. Er baute in Anlehnung an antike Formen, aber er blieb persönlich dabei, und dieses Persönliche that dem Antiken keinen Zwang an, weil es selbst antiken Sinnes ist. Er kopierte nicht antike Muster, er baute, könnte man sagen, naiv antik, aus seinem eigenen, dem der Antike verwandten architektonischen Sinne heraus. Er benutzte jene antike Formensprache ganz wie seine eigene, denn es ist seine eigene bis zu einem gewissen Grade. Und wo sie es nicht mehr ist, nicht mehr sein kann, weil er ja heute lebt und nicht vor Christi Geburt, und nicht in Rom, sondern in München, da ist sie eben doch immer Stucksches Idiom und als solches wieder eine Fortentwickelung antiker Ausdrucksmittel.

In der inneren Einrichtung werden selbst exotische Töne wahrnehmbar, die, wenn man sie nicht selbst vernimmt, sondern nur von ihnen hört, ganz und gar nicht zu dem antiken Grundton zu stimmen scheinen. So hat Stuck eine sehr große Anzahl kostbarer und entzückender chinesischer Kacheln in die Wandvertäfelung eingelassen, weiß und grün zu schwarz, und man hat angesichts dieser Kühnheit nicht im entferntesten die Empfindung, daß damit ein, künstlerisch genommen, fremdes Element den einheitlichen Eindruck zerstörte. So haben es ja schließlich die Römer selbst gehalten, wenn sie sich aus ihren orientalischen Kolonien Schmuckstücke fremder Kunst, ägyptische, assyrische, phönicische Bildwerke, kommen und im Rahmen ihrer eigenen Kunst wirken ließen. Das Stilgefühl eines Künstlers darf sich mehr erlauben, als das Stildogma der Gelehrten zulässig finden mag. In ihm ist Stil und Persönlichkeit eins: er schafft Stil, nimmt ihn nicht bloß an.

* * *

Es kann hier nicht der Ort sein, in die Einzelheiten des Stuckschen Hauses einzugehen, und es ist nicht nötig, da ein berufener Beurteiler, Dr. G. Habich, ausführlich über diese Schöpfung des Meisters berichtet hat. Es sei auf diese vortreffliche Arbeit, die im siebenten Hefte des 49. Jahrganges von „Kunst und Handwerk“ veröffentlicht ist, besonders hingewiesen. Die treffende Schilderung, die Dr. Habich vom Atelier Stuck gibt, möge hier in wörtlicher

Wiedergabe stehen, um das Verlangen zu wecken, die ganze Arbeit kennen zu lernen: „Das Atelier selbst erstreckt sich in einem Rechteck tief in das Haus; es ist ein geräumiger Saal, der in seinem vorderen Teil durch das breite Fenster der Balkonthür reichliches Licht empfängt, in der Tiefe aber genug Winkel voll malerischer Dämmerung besitzt. Auch hier fällt zuerst die bildet der merkwürdige, aedicula-artige Aufbau, den der Künstler nahe dem Fenster in vollstem Lichte errichtet und zu einem wahren Feuerzauber von Glanz und Farbe gestaltet hat. Gleißendes Goldblech und stechendes Metallgrün bekleiden die Pfeiler, welche das antike Orpheusrelief umrahmen; dieses selbst ist, im Gegensatz zu der Behandlung dekorativer Reliefs im übrigen,



Abb. 155. Bibliothek in der Villa Stuck.

Decke ins Auge, ein Steingebälk mit Kassetten von wahrhaft kyklopischen Formen, das für seine Spannweite fast zu schwer ist. Zwischen den Wandpfeilern, die den Architrav tragen, breiten sich mattfarbige Gobelins, während die Pfeiler und die Säule in kräftigem Grün und Gold schimmern. In der Farbenwirkung dominiert der Fußboden, der sich aus einem spiegelglatt polierten Mosaik von rötlichem, schwarzem und weißem Holz zusammensetzt. Den koloristischen Haupteffekt des Raumes aber

in tiefe leuchtende Farben gesetzt. Welche Bedeutung, so fragt man sich unwillkürlich, mag dieses Farbenprunkstück für die künstlerische Persönlichkeit des Mannes haben, der angesichts desselben Tag für Tag hier arbeitet? Gewiß muß es auf ein Auge, das durch unsere moderne Farbenzärtelei so leicht in die Gefahr der Hypersensibilität gebracht wird, als ein Kräftigungsmittel ersten Ranges wirken, wenn auch die Sinne des Durchschnittsmenschen davon wie von einer siebenschwänzigen Geißel berührt wer-

den mögen. Als Stärkungsmittel des Sehorgans, aber zugleich auch als Gradmesser der eigenen malerischen Leistungen mag Stuck diese Farbenfanfare dienen, und man wird überzeugt sein, daß ein Bild, welches dieser Nachbarschaft standhält, später bei öffentlicher Ausstellung keinen noch so vordringlichen Konkurrenten zu scheuen braucht."

Damit ist ein Punkt berührt, der noch besonders betont zu werden verdient: dieses prunkvolle Haus ist kein Sybaritenheim, diese Pracht dient nicht dem Ausruhen in erster Linie, sondern dem Schaffen. Stuck erleichterte sich dieses, indem er sich eine Umgebung gab, die zu ihm stimmt und seinem Schönheitsbedürfnisse anregend dient, aber er erschwerte es sich auch bewußt dadurch, indem er mit all diesen Formen- und Farbeneffekten Mahner um sich herstellte, nicht nachzulassen in Farbe und Form, nicht abzugehen von dem geraden Wege zu der Schönheit, die seines Wesens und sein Ziel ist.

Wir dürfen der festen Zuversicht sein, daß er auf diesem Wege, *seinem* Wege verharren wird. Er steht in der vollen Kraft seiner Gaben, und wir sind gewiß, daß die Zeit seiner Reife noch längst nicht vorüber ist. Dieses schöne Haus wird noch viele Schönheit erstehen sehen.

